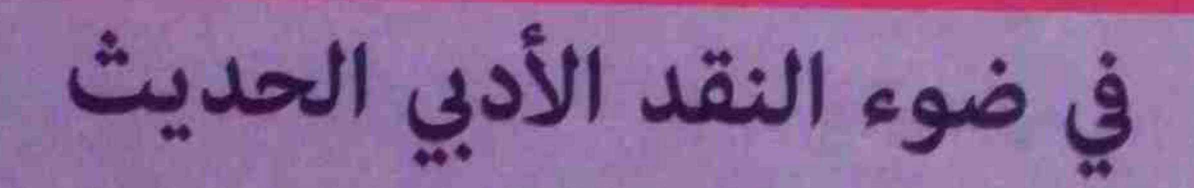
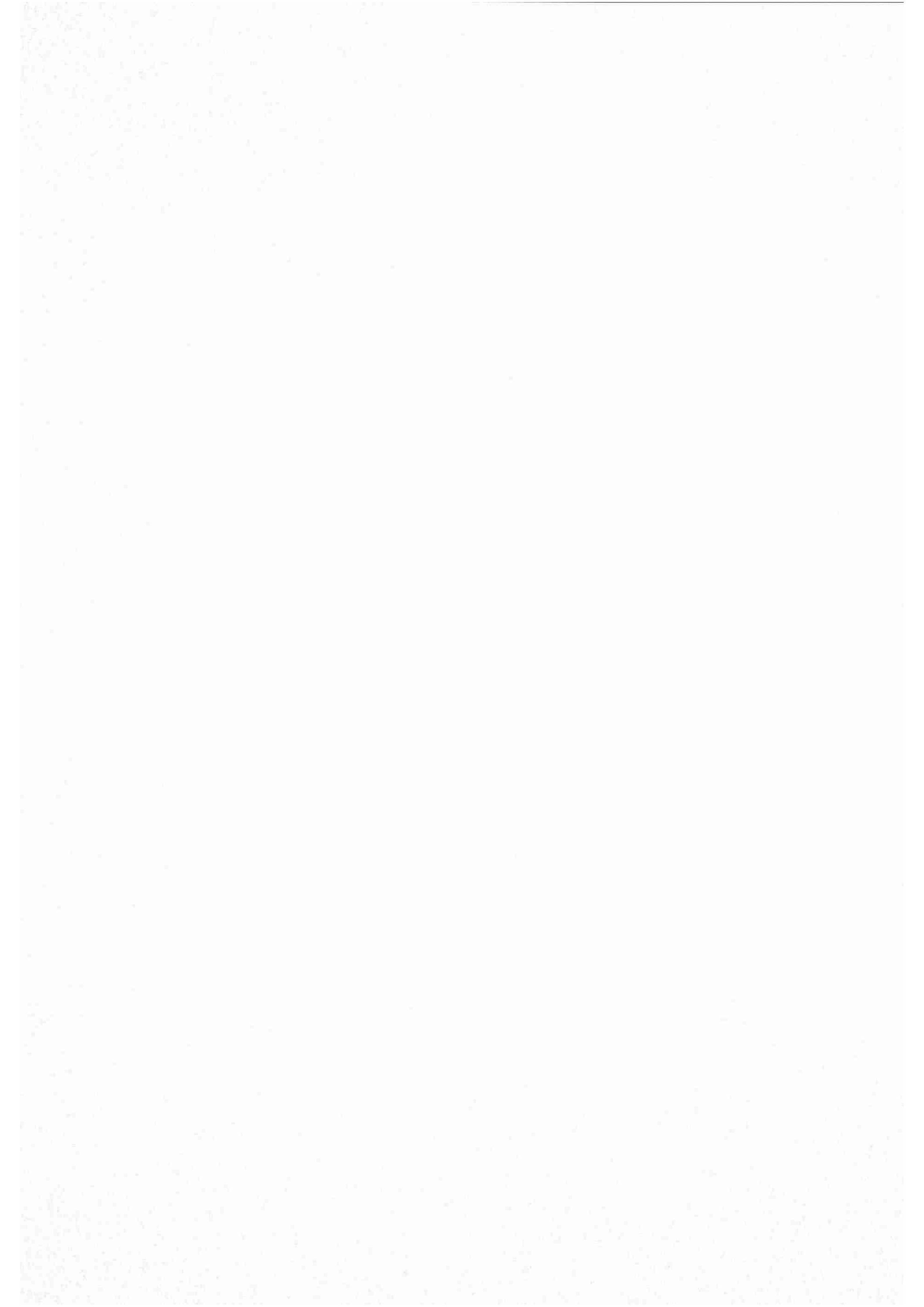
الدكتور زروقي عبد القادر

أدبية النص عند ابن رشيق











الدكتور: زروقي عبد القادر

أدبية النص عند ابن رشيق

في

ضوء النقد الأدبي الحديث

كوكب العلوم للنشر والتوزيع



بسم الله الرحمن الرحيم

الكتاب: أدبية النص عند ابن رشيق
في ضوء النقد الأدبي الحديث

المؤلف: د. زروقي عبد القادر

الموضوع: دراسة أدبية

رقم الإيداع القانوني: 3991 - 2012

ردمك: 8 - 30 -888-9947-978

الناشر: دار كوكب العلوم.

عدد الصفحات: 448 صفحة.

سنة الطبع: 2014.

بلد الطباعة: الجزائر.

الطبعة: الأولى.

Email:

planete_sciences@hotmai.fr

دار كوكب العلوم


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى روحي الأبوين

سيدي، الذي لقنني كيف أحب جميع الناس

الحاجة، التي كانت ترنو إلى رؤية هذه الثمرة

لكنها استوفت أجلها قبل أن يتّم لها ذلك.

إلى روح المؤتمن لي على أعزّ ما عنده

إلى

أرواحهم جميعاً في الجنة إن شاء الله.

مقدمة

يكاد الباحثون يُجمعون على أن التراث الفكري للمغرب العربي، بخاصة النقدي منه، لم ينل حظه من الدراسة، كالتي حظي بها صِنوُه المشرقي، ولمَّا كان النقد الجزائري القديم رديفاً بالأول فقد شمله من الحظ جانب، حتى وإن ضمّ نقاداً عمالقة كعبد الكريم النهشلي وأبي عَلي الحَسَن بن رَشِيق.

ترك هذا الرعيل من النقاد زخماً معتبراً من الرؤى النقدية التي تَنُمُّ عن نضج حسّهم النقدي، خاصة ابن رَشِيق الذي لم يسلك مسلك التنظير النقدي كما فعل عبد القاهر الجرجاني في البلاغة أو كما فعل مِن بعدهما حازم القرطاجني، وإنّما اختار ابن رشيق النهج التطبيقي، المجسّد فيما ترجمته رؤاه النظرية التي عمدت إلى التّعامل مع النصوص الشعرية المختلفة، لتبيُّن تفاضلها فتحصل الاستجادة لبعضها، بينما يُرفَض ويُستَهْجَن البعض الآخر.

هذا الحديث جعلنا نتمثل موضوعنا بالشكل الذي مكّننا من تحديد معالمه بدقة متناهية. فهو لا يخرج عن التأصيل لبعض المقولات النقدية العربية القديمة، التي توازت مع النظريّات النقدية الغربية المعاصرة، وعليه كان العنوان بالصيغة التالية "**أدبية النص عند ابن رشيق، في**

ضوء النقد الأدبي الحديث" وهو ما فرض علينا بدايةً سؤالاً متمثلاً في: كيف يمكننا أنْ نربط بين نقد ابن رشيق والنقد الحديث؟.

ومن هنا يمكن أن نتصور معالم الإشكالية التي تؤسس لعملنا وتجعله ينتظم ويتوجه وجهته الصحيحة، وهي هل إشكالية "أدبية النص" تُطرح بأبعادها وبجميع معطياتها عند ابن رشيق من خلال أعماله التي اتخذناها كمدونة نقدية في عملنا ؟.

واعتماداً على هذا تبادر إلى ذهننا جملة من التساؤلات التي حدَتْ بإشكاليتنا الأصلية أنْ تحوم حول (تأصيل مفهوم الأدبية في الفكر النقدي عند ابن رشيق) وهي: هل الأدبية موجودة بمفهومها الواسع عند ابن رشيق؟، وهل نجد تحققاً لكلّ مقولاتها، بالمنظور المعاصر، عنده؟، أمْ أنّ ثمّة بعض مقولاتها غير محققة؟.

فما هي الوسائل التي اعتمدها ابن رشيق في الكشف عن خبايا النص؟. وهل التزم بضوابط مكّنته معرفة رديء الشعر من جيده وأعذبه من أسمجه وأفصحه من أعجمه؟ هو ما جعل مبعث النقد عنده يتجسد في البحث عن بؤرة الأدبية ومركز ثقلها في النص. فكيف تمثلها ؟. أهي في الألفاظ وشروط جودتها وصحتها ؟..أم في المعاني وشرفها وجدتها ؟ .. أم في لفظ النص ومعناه على السواء ؟. أم هي بيئة المبدع وواقعة وما يحيط بهما من ظروف مادية ؟. أم المقصدية التي أرادها المبدع من خلال عمله الإبداعي ؟. أم هي نفسية المبدع المدعومة بما جبلت عليه من نوازع ؟.

ولعل ما شجعنا خوض غمار التأليف في هذه الإشكاليات المتتالية التي يسحب بعضها البعض دوافع وأسباب يمكن الإشارة إليها بداية فيما يتمثّل في نأي ابن رشيق عن صورة المنظر للبلاغة العربية، بالرغم مما أفاد به من تعريفات وتفريعات للظواهر الأسلوبية؛ لأنّ الأحكام النقدية التي كان يصدرها انطلاقا من تحديد لتلك الظواهر، هي التي طغت على فكر الرجل. وعلى هذا الأساس كان تعاملنا معه، أي انطلاقا من تلك الأحكام التي شكّلت تقييمه للنص الأدبي الذي تعامل معه، فاهتمّ بتحديد بؤرة الأدبية، وبتشخيص الشعرية التي تبعث على تكشف تلك البؤرة.

كما يضاف إلى ذلك حقيقة ابن رشيق الناقد المضطلع بماهية النص الأدبي، المهتم برصد الآليات التي تجعل من الشعر شعراً، أو بالمعنى الأوسع، من الأدب أدباً.

كلُّ ذلك إضافة إلى ما لهذا العمل من تطلّع لإبانة رصيد العرب الأدبي، الذي ميّزهم عن غيرهم من الأمم، بما احتواه من شعرٍ عُدَّ أهمَّ دليل على فرادة الأدب العربي بداية من العصر الجاهلي إلى مطلع القرن الماضي. وعليه كان ارتكاز البحث على النص الشعري، وما يفترضه من آليات شعرية منوطة بأنْ تكفل تواجد الأدبية فيه. تلك الإجراءات التحليلية المعتمدة من ابن رشيق في تحديد الشعرية، كانت نابعة من تعامله مع كل خطاب على حدة، من خلال تلك المواضعات التي فرضها العصر، وهي بمثابة السنن التي لها تأثير على الموضوع الجمالي المتحقق بواسطة التلقي، والذي يهدف إلى التفاعل مع العمل الأدبي.

ومن أجل الوصول إلى هذه الغاية كان طموح الكتاب الوصول إلى صورة تجسّد لنقد النقد، ليساهم في اقتناص الأبعاد النظرية وكذا التطبيقية للنظرية النقدية العربية من منظور حداثي، يجعل من أدبية النص القالب الذي يجمع القوانين العامة، والآليات الأسلوبية التي تضمن للنصّ أنْ يخرج من دائرة الكلام العادي ليلج ضمن إطار النص الأدبي، لذلك كانت التوأمة بين حكمين نقديين، حكم ابن رشيق وحكم حداثي، سواء تعلّق الأمر منه بالغربي أو العربي .

ولمعالجة هذا الإشكال، تمثلنا خطة من ثلاثة فصول، كانت حول: الأدبية ودلالة اللغة، والأدبية والبنية الأسلوبية في النص، وأدبية الصورة بين إنتاج النص وتلقيه.

وقد آثرنا ترتيب الفصول بهذا الشكل بحكم ما تمثله هذه الآليات من تدرج، فالمعنى سابق واللفظ هو المعبّر عنه، أمّا الصورة فهي الشكل الذي يُتصور فيه المعنى؛ ليصل في الختام إلى المتلقي، فيتأثر بذلك إذا استوثقت هذه العناصر فيما بينها بالكيفية التي تكفل للنص أن يستجمع كامل جوانب الأدبية، و قد ربطنا كل ذلك بالنقد الحديث بكلّ حيثياته، مما يسّر لنا مناقشة جملة من القضايا التي كان لابد من إثارتها على بساط البحث حتى يتمكن القارئ من الوقوف على كثير مما عالجه ابن رشيق وهو ليس ببعيد عن القضايا التي تثيرها مدارس واتجاهات النقد الأدبي الحديث.

أدّى ذلك بفصول الكتاب أن تتوزع عبر هذه البؤر التي تشتت ضمن معالم النص الأدبي فبلورت لنا التالي: هل الأدبية تكمن في المعاني وشرفها وجدتها؟ أم في الألفاظ باعتمادها شروط الجودة والبناء؟ أم هي

في تلك الصور بما تحمله من صدق؟ أم أن البؤرة كل بؤرة في لفظ النص ومعناه على السواء.

أين بؤرة القيم الفنية ؟. وكيف تمثلها ؟. وما هي هذه المقاييس التي كانت شبه قاسم مشترك بين ابن رشيق، والنقد الأدبي من بعده خاصة الحديث منه ؟. أوَلَمْ تكن هذه الآليات النقدية خاضعة لنظريات الجمالية؟.

كان الفصل الأول الذي بينت فيه اهتمام ابن رشيق بتمثّل مواصفات النص الأدبي بشكله العام، اعتماداً على ما تتمتّع به الوظيفة الإبلاغية من أهمية في تحقيق أدبية النص، لذلك كان الالتفات للغرض الأدبي الذي يجمع بين الرسالة والإفهام وبين الغاية المحققة للإمتاع. وهو ما جعله يُأَرْجِح الأدبية بين وظيفتي النص الأساسيتين المرجعية والإنشائية، مما يؤدي بالمبدع أن يعتمد الإغماض في نصه، طلباً لأوليته، وانطلاقاً من حتمية أنَّ الأول قد أتى على المعاني جلِّها؛ لكن بفضل ذلك التغاير يكون الإبداع الأدبي، ويَكون معه تحقق الأدبية.

أما عن الفصل الثاني، فقد اختص بالبنية الأسلوبية التي تعدّ قوام بناء النص الأدبي وهرمه، وبيّنْتُ فيه كيف رأى ابن رشيق هذه البنية فقد اشترط فيها أن تبنى اعتمادا على جمالية اللفظة، سواء تعلّق الأمر بعلائقها المتعددة من خلال ارتباطها بالدلالة والمتلقي والسياق والإيقاع، أو بتركيبها وتضامها مع مثيلاتها، مع الإثبات أنّ الاهتمام نفسه أولاه النقد الحديث للتركيب الأسلوبي.

كما بيّنت المكانة التي شغلها الأسلوب بما يمثله من أداة للبناء أو غاية يتمتع بها المبدع. وفق نقد ابن رشيق. وختمت هذا الفصل بالتعرض إلى تلك الشعريات المختلفة التي تحقق أدبية النص بدءاً بشعرية الإيقاع البديعي، ثمّ شعرية الإيقاع العروضي، وهو ما اعتبر مجسّداً بحقّ لحداثة ابن رشيق، لكون أن الكثير من الآراء النقدية الحديثة ما هي إلا تبع لما جاء به.

هكذا خلُصت إلى الفصل الثالث الذي تطرقت فيه إلى اعتبار أدبية الصورة عنصراً مهماً في تحقيق الأدبية بشكلها العام، لذا اتّخذت، بكلّ آلياتها البيانية كالمجاز والتشبيه والاستعارة، حيّزاً معتبراً من هذا الفصل، منطلقة في ذلك من تشكيلها ومدى ارتباطه بنفسية المبدع، ووصولا إلى ما يمكن أن تحدثه لدى المتلقي من استجابة من خلال تدرُّجِ طاقة النص التأثيرية عند هذا الأخير، متخذة شكل الإمتاع والإقناع والإثارة. لأُنهي هذا الفصل بما تعرض إليه ابن رشيق، وأقرّه عليه النقد الحديث، وهو ما تعلق بمعمارية النص الأدبي الذي لا يقوم إلا من منظور اتحاد أجزائه التي تتشكل عبر الافتتاح والخروج فالانتهاء.

وختاماً إنّا لنرجو أن يُحصّل هذا العمل المبتغى الذي أريد منه، خاصة فيما يتعلق بالرؤية الهادفة إلى التراث، وكيفية التعامل معه.

والله من وراء القصد والموفق إلى ذلك والهادي إلى سواء السبيل .

المدخل

إنَّ تراث أي أمة كفيل بضمان أصالتها، انطلاقاً من إحساسها بامتداد انتمائها. فهو لا يمثل لديها شيئاً حميماً من تاريخها فحسب، ولكنه يشكل أُساً من أُسُسِ حياتها، والأثر الفاعل في ذاكرتها؛ لا يبدو بَيِّناً واضحاً للوهلة الأولى، ولكنه يتحرك في ضميرها بكل خفاء، مؤثراً في تصوراتها شاءت ذلك أَمْ أَبَت. مما جعل النقد العربي يؤمن بضرورة ذلك الانتماء التراثي ضماناً لأصالة العمل الفني وصحة منطلقاته؛ وهذا ليس دعوة للعودة إلى الماضي أو الاقتداء به، وإنَّما إشارة لِما ينبغي علينا فعله من رصدِ التراث وتفعيله حتى يكون فكر الإحياء والبعث له هو المسيطر، فيجب ألاّ نتجاهله ونتغافل عنه ونديرظهورنا له بصورة مطلقة، ولا ضَيْر من الأخذ منه بما يعزّز وجهة نظر حداثية محددة، وأن تكون القراءة مؤسِّسة لشرعيته؛ لكنْ لا يدفعنا الحماس للماضي إلى قراءة النصوص وإنطاقها بما لا تنطق به حتى نقيم ذلك التأسيس.

الفرق قائم بين القول إنّ التراث النقدي يثبت صحة المشروع النقدي الحداثي، والقول أنَّ النقد العربي يحتكم على نظرة نقدية، قد تتصف ببعض القصور اعتباراً أنَّها غير آخذة شكلها النهائي أو غير مبلورة بما فيه الكفاية، مقارنة مع ما وصل إليه الغرب حديثا، ومع ذلك فهي تؤكد شرعية التراث العربي وسبقه، ويكون بذلك "القول الأول يعطي شرعية

للمشروع النقد الحداثي. ومن ثم يعزز التمسك به، أما القول الثاني فيعطي شرعية للماضي، ويؤكد ضرورة إحيائه والتمسك به وتطويره، بالطبع"[1].

لا تستهوينا حمّى التأصيل التي تنتابنا، كلما وفدت موجة من الضفة الأخرى فنحاول - ولو بكلّ تعسف - استحضار التراث لـ "نلوذ به ونحتمي كأن المعرفة لا تستقر في وعينا إلاّ إذا كان لها سندٌ من تراثنا حقيقي أو وهمي؟"[2]. لا نرفض النظريات النقدية الحديثة على أنها غير صالحة كلها، كما لا يمكننا أنْ نقبلها باعتبارها مفيدة كلها، في حين أنّه لا مفر من التأثر بهذه النظريات النقدية، إذ أنّ الواقع النقدي يفرض علينا ذلك، ومع ذلك فإنّ طرفي المعادلة - مدى التأثير ومدى التأثر - يخضعان لوضع الأمة الحضاري

أهي أمّة فاعلة أم أمة منفعلة؟ وهل يمكن - في وضعنا الحضاري الراهن - تقبّل المؤثرات الأجنبية بشكل مطلق؟ أم يجب أنْ تمر عبر مِصفاة محددة تقاس بها لتتلاءم مع البنية المحلية ؟[3].

الدافع الذي أدّى بالعديد من النقاد العرب اليوم أنْ يعملوا على تأصيل الفكر النقدي خاصة البلاغي منه، وجعله اللبنة الأولى التي تتكفل

---

[1] ـ الدكتور عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة: سلسلة عالم المعرفة: الكويت: أوت: سنة: 2001 م: ص: 176.

[2] ـ الدكتور نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل: الطبعة الخامسة: المركز الثقافي العربي: بيروت: الدار البيضاء: سنة: 1999م: ص: 51.

[3] ـ ينظر: الدكتور شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد: الطبعة الأولى: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت: سنة: 1997م: ص: 205 – 206.

بتأسيس عناصر التحديث، وتوطئةً صلبةً للانتقال إلى الحركة النقدية المعاصرة. يجهر بعض النقد الحديث بصلاحية هذا التراث، بل وينطلق في إبراز ثراء النقد العربي في مجمله، وحتى عصرنته؛ سجل "محمد مندور"[4] سبق الناقد العربي القديم خاصة إنجاز "عبد القاهر الجرجاني"[*]، حينما ذهب ـ الأول ـ مقارنا بشكل صريح بين إنجاز ـ الثاني ـ وما وصل إليه العلم الحديث ـ بدءاً بـ "دي سوسير" ـ (Saussure Ferdinand de) ـ في مجال الدراسات اللغوية، وأن مذهب "عبد القاهر الجرجاني" هو أَصَحُّ وأحدث مما حققه علم اللغة الحديث.

بالرغم من ثراء تراثنا، واحتوائه على نقاط مضيئة، وإشارات قيّمة، فإنّنا في المقابل نجد بعض الباحثين، لا يكتشفون هذا الثراء إلاّ بالعودة إلى ما جاد به الغرب، ليؤسسوا حداثة تراثهم النقدي العربي. فأدونيس مثلاً دلّتْه قراءته للنقد الفرنسي الحديث إلى "حداثة النظر النقدي عند "الجرجاني"، خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية"[5]. وكذلك "كمال أبوديب" بلور رؤيته للتراث العربي بعين الآخر؛ فهو يصرّح بعد أنِ اكتشف آثار "الجرجاني" (الإمام) التي أحالته عليها قراءته لـ "دي سوسير" أنّه هو جزء من التراث اللغوي العربي، و"أنَّ الناقد

---

[4] ـ يقصد مذهب العالم السوسيري فرديناند "دي سوسير" المتوفي عام 1913م. ينظر: الدكتور محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب: دار نهضة للطبع والنضر (د. ت): ص: 327

[*] ـ الجرجاني: هو عبد القاهر ابنُ عبد الرحمن الجرجاني، فارسيُ الأصل، جرجانيُ الدّار. امتازَ بثقافةٍ واسعة، ومن مؤلفاته: "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة". توفي سنة 417 هـ. ينظر: القفطي: إنباه الرواة على أنباه النحاة: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: مطبعة دار الكتب المصرية: القاهرة: مصر: 1950م: ج/2: ص: 188 -190.

[5] ـ أدونيس: الشعرية العربية: الطبعة الثالثة: دار الآداب: بيروت: سنة: 2000 م: ص: 86.

الأول الذي اكتنه هذه الطبيعة البنيوية للصورة هو ناقد عربي: "عبد القاهر الجرجاني"، وأن فقرنا أمام الفكر الغربي فقر معاصر. وأن نقلنا المباشر عنه في كثير من الأحيان، يصبح مهزلة فكرية؛ إذ إنَّ ما ننقله عنه جزء أصيل من تراثنا الذي نجهله جهلاً مؤسياً"[6]. هذا الطّرح يثير لدى الباحث إشكالية يُمكِن بلورتها في : هل القضية مع حمولة هذا التراث، قضية منهج؟ أم قضية فهم؟

الانحراف في التعامل مع هذه المادة ينشأ من الموقف منها؛ "أدونيس"[7] على الرغم من أنَّه يعتبر الشاعر الحديث جزءاً عضوياً من التراث فإنَّه يدعو إلى القطيعة مع الذاكرة التراثية ويطلب أنْ يستخدم أهل الأدب لغة مغسولة من آثار الآخرين، مما يدفع بالتساؤل: كيف تقوم لغة بغير ماضٍ أو تراث؟ وكيف يمكن لهذا الشاعر أنْ يتخاطب مع الآخرين بلغة خالية من آثار وعيهم الجماعي والتاريخي؟ وكيف عن الناقد الذي يبني كل أحكامه على تلك الأرضية التي وضعها له الأسلاف؟.

رؤية "أدونيس" هذه تجعل تواصل الحديث مع التراث، لا يتِّم إلاّ بمضادة كلام الأسلاف فضلا على أنْ يكون خارجاً عليهم، كما لا يكون هذا التواصل فعّالاً في ميدان الشعر خاصة، إلاّ إذا قام على الانقطاع عن كلام الشعراء السابقين، فلا تتمكن فيما يراه أدونيس ـ الحياة العربية من النهوض، والإنسان العربي من الإبداع، إنْ لم تتهدم البنية التقليدية

---

[6] ــ كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر: الطبعة الثالثة: دار المعلم للملايين: بيروت: سنة: 1984م: ص: 22.

[7] ـ ينظر: عز الدين إسماعيل: مقدمة، كتاب: في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: تونس: سنة: 1988م: ص: 13و ما بعدها.

للذهن العربي، وتتغير كيفية النظر والفهم التي وجهت هذا الذهن وما تزال توجهه. فيكون الهدم بدلاً من الارتباط، وننحاز إلى التجاوز والإبداع دون الإتباع، ومن ثمَّ نفي الثابت والتأكيد على الإبداع لننطلق منه حتى ننفي مرة ثانية التناقض مع الحداثة من حيث هي قرينة الشك والتجريب وحرية البحث المطلق والمغامرة في اكتشاف المجهول وقبوله[8]. ولا يكتفي "أدونيس" بهذا التعريف للحداثة بل يمكّننا من معنى آخر ولو بشكل مختصر؛ فيجعل منها التوكيد المطلق على "أوّلية التعبير"[9]، ويعني بذلك الطريقة أو الكيفية التي بها يكون القول أكثر أهمية من الشيء المقول.

ولا يخرج "محمود أمين العالم" عن هذا الإطار فيحدّد الحداثة في الشعر بأنّها "الخروج عن المألوف الشعري السابق"[10]، ويشير بهذا التعريف إلى فكرة الهدم للتراث أو لنقُل الانفصال عنه ومفارقته؛ والهدم هنا يقوم انطلاقا من إطار مرجعي مُؤَدّاه أنَّ أصل الثقافة العربية لن يحمل في ذاته حيوية التجاوز إلاّ إذا تخلص من المبنى التقليدي الاتباعي القديم.

وهو ما تؤمن به "خالدة سعيد"، فكل جديد عندها يعانقه قديم، وأن كل حاضر يتفاعل مع الماضي، إلاّ أنّها تربط تطوره بالثورة على الموروث، فكل كتابة عندها هي إبداع و "الإبداع هو معركة داخل ساحة اللغة

---

8 ـ ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول: الكتاب الثاني: تأصيل الأصول: الطبعة الثانية: دار العودة بيروت: سنة: 1979م: ج/1: ص: 31- 32.

9 ـ أدونيس: زمن الشعر: الطبعة الثانية: دار العودة: بيروت: سنة: 1978: ص:71.

10 ـ عز الدين إسماعيل: مقدمة، في قضايا الشعر العربي المعاصر: ص: 15.

والموروث، محاولة للقفز بعيداً، لقسر اللغة على التجدّد»[11]. وتكون الثورة في الشعر عندئذ القطيعة مع الأيديولوجية السائدة، وما تتجسد فيه من لغة وأبنية تعبيرية، هو تغيير بنيوي أساسا يخرج الشعر من الذاكرة التراثية السائدة في التعبير. القضية التي تفطن لها "يوسف اليوسف"، بالرغم أنّه من دعاة الحداثة الغربية، حين اعتبرها ممثّلة للحظة المعانقة المفارقة؛ لأن تبنّيها من شأنه أنْ يَصْطَدِمَ بطبيعة تكويننا الاعتقادي والخيالي على السواء[12].

هكذا تتشكل الحداثة الغربية في جوهرها ـ اعتماداً على الفهم العربي السابق ـ شعاراً ربما كما تمثّله "عبد العزيز حمودة" في "الأصالة أو المعاصرة"[13]؛ لأن الجمع بينهما أمر شبه مستحيل.

بيد أنّ أصحاب الحداثة الغربية أنْفسهم "يشعرون بالحنين (nostalgie) إلى الماضي بمراتبيته وطقوسه فكيف بنا، بكامل إرادتنا، ندخل السباق المهلك للتغير القائم بالدرجة الأولى على تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي!»[14]. يذهب "ميكائيل ريفاتير" (Rifater) إلى التأكيد على ضرورة العودة إلى التراث والاحتكام إليه؛ لأنه يمثل إجماعاً ذوقياً توارثه القراء وتوالى عليهم، إذ "بقدر ما يتقادم النص الثابت بفعل الزمن، بمعنى

---

11 ــ الدكتورة خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث: الطبعـة الأولـى: دار العـودة: بيروت: سنة: 1979م: ص: 13.

12 ــ ينظر: عز الدين إسماعيل: مقدمة: في قضايا الشعر العربي المعاصر: ص: 16، ومحمود أمين العالم: لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل: بضميمة في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشـهادات: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: تونس: سنة: 1988م: ص: 48.

13 ــ الدكتور عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك: سلسلة عالم المعرفة: الكويت: أفريل: سنة: 1998م: ص: 42.

14 ــ الدكتور عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة: ص: 64.

أنْ يُدْرَكَ من قِبَل قراءٍ بعيدين أكثر فأكثر عن الحِقبة التي كان النص قد أُلِّف فيها"[15]. فضلاً عن "رولان بارت" (Roland Barthe) الذي يقدم تعريفا للحداثة دون أنْ يقصي التراث؛ بل إنه يجعل منه المَعين على تفهمها والتماشي معها. فالحداثة عنده هي: "أنْ نعرف ما ينبغي تجنب العودة إليه"[16]. وكأنَّه يقصد بذلك عدم العودة إلى كل التراث جُملة وتفصيلاً، وإنَّما التركيز على ما يمكنه أنْ تماشي والحداثة.

عودة إلى الفهم العربي للحداثة، نُحدِّد معالم حركة النقد العربي الجديد التي يمكننا أنْ نتمثّلها في أساسيتين اثنتين وِفْقَ رأي شكري عزيز ماضي في[17]:

أولاً : القطيعة مع التراث النقدي العربي الحديث والقديم.

ثانياً : التبني الكامل للنموذج النقدي الغربي.

تعكس هذه الرؤية مدى الانبهار الذي أصيب به العقل العربي اتجاه العقل الغربي، والحضارة الغربية بصورة أعمّ. يذهب "خليل حاوي"[18] إلى التحذير من الخطر الذي يهدد شعرنا الحديث، ولئن تكلم "خليل حاوي" عن الشعر خاصة، فإنَّ الرؤية تنسحب على كل أنواع الإبداع؛ لأن الانغماس في خضم الشعر الغربي دليل على فراغ نفوس الشعراء العرب

---

15 ــ ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب: ترجمة الدكتور حميد لحمداني: الطبعة الأولى: منشورات دراسات سال: الدار البيضاء: سنة: 1993 م: ص: 33.

16 ــ رولان بارت: درس السميولوجيا: ترجمة ع. بنعبد العالي: الطبعة الثانية: دار توبقال: الدار البيضاء: سنة: 1986: ص: 66.

17 ــ الدكتور شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد: ص: 196.

18 ــ ينظر: عز الدين إسماعيل: مقدمة، في قضايا الشعر العربي المعاصر: ص: 16.

المحدثين من الحيوية المتوهجة المنطلقة، التي تولّد بذاتها ولذاتها مضامين وأشكالاً أصلية غير مرتقبة. وذلك لا لشيء إلاّ أنّ المبدع قد انطلق من غير ذاته المشكَّلَة من تاريخه وقيمه، مما يدَعّم الاقتراح أنْ يكون شرط التطور الصحيح أنْ ينطلق النمو من الداخل، ومن طبيعة التجربة الأولى. وهكذا تتحدد قضية الحداثة التي لا يمكن أنْ تناقش من المنظور العربي، بمعزل عن التراث؛ لأن الحداثة هي الإبداع الذاتي الحديث، الذي تتحدد جدته بالقياس إلى التراث.

لَمَّا كان عمل أنْصار الحداثة على رفض التراث بكل ما أنْجزه من نظريات، ليتبنوا ما أحدثه الفكر الغربي، تسبب في جعل حداثتهم تسعى "إلى تخطي واقعنا النقدي، بل حاولت القفز عنه وربَّما نفيه!! فلم تنبع من سياقه الخاص، ولم تولد كتطور طبيعي ومنطقي لتناقضاته ومشكلاته المتعددة. وقد نبعت من سياق آخر، بالرغم من تعاملها مع بعض النصوص العربية القديمة والحديثة، وقد بدت ـ وكانت حريصة على ذلك ـ كأنها جديدة تماماً. وهذا ما جعلها تُحدِث انقطاعا في مسار الحركة النقدية العربية عموما"[19]. ممّا يجعل من الضرورة بمكان أنْ تكون لنَا حداثة عربية خاصة وفق مقومات خصوصية العقل العربي، لكي تتصالح مع تراثه الذي هو نقيض الحداثة الغربية، كما يجب أنْ تتصالح مع موروث الإنسانية ومستجداته، ولعلّ بحثنا يصب في هذا الإطار.

---

[19] ـ الدكتور شكري عزيز ماضي: المصدر السابق: ص: 20.

I. تجليات المواقف من الحداثة :

لو استطعنا أنْ نقيم الصلة الوثيقة مع التراث لتمكّنّا من تخطي حاجز التصلب في أحَدِ الموقفين إمّا رفض للحداثة رفضا مطلقا أو القبول بها قبولا عماء. وما كنا لنتعامل مع الفكر الغربي الحديث انطلاقاً من الإحساس بالدونية. فالموقف يستوجب أنْ يتفق النقاد على أنْ يكون التعامل مع التراث من موقف اتصال. وفي الوقت ذاته لا يمكن النداء بالانفصال عن الحداثة الغربية. مما يؤسس لحركة مهتمة بقراءة التراث، وفق آليات ومناهج متعددة يمكن أنْ تُصنّف قراءات أصحابها إلى ثلاثة أصناف[20] :

أولاً : القراءة الانتقائية:

يحاول أصحابها التوفيق بين التراث والحداثة [*] حتى يأتلف الموروث مع ثقافة العصر، ويكون بذلك التجديد، بإسقاط السالب الذي يخل بالعصر الحديث، فلا يبقى من التراث إلاّ بعضه والبعض الآخر يعامل معاملة الشاذ يعرف ويعقل ويوضع بين قوسين. ويُمكن تمثيل هذا الاتجاه بـ (زكي نجيب محمود وفهمي جدعان) وغيرهما.

---

[20] ــ ينظر: الدكتور جابر عصفور: قراءة التراث النقدي: الطبعة الأولى: دار سعاد الصباح: الكويت: سنة: 1992م: ص: 60 وما بعدها.

[*] ــ التراث والحداثة يمكن تسميتهما بالقديم والحديث، والأصالة والمعاصرة، والثابت والمتحول، إلا أننا استعملنا المصطلحين الأولين لشيوعهما وتداولهما في النقد الأدبي الحديث.

ثانياً : القراءة التثويرية:

يتقدم أصحابها بطرح "مشروع رؤية جديدة"ينقلنا وإياهم، حسب نظرهم، من التراث إلى الثورة أو لنقل من "العقيدة إلى الثورة !" أو الانتقال من الثابت إلى المتحول، وكل ذلك يتأتى بإعادة بناء التراث حتى يتغير عصرنا ويتطور وتكون النظرة عندئذ باعتبارات الحاضر، بعيدة عن نتاج الماضي الذي هو من التراث. ويتمثل هذا الاتجاه في (طيب تيزيني، حسن حنفي، أدونيس) وغيرهم.

ثالثاً : القراءة التنويرية:

يَرْنُو هذا الاتجاه إلى الكشف عن المستويات "الخطابية السائدة في الفكر العربي ببعده العربي الإسلامي". على أساسها الزمني التاريخي بكل حيثياته لكن عند البحث فيه لا يخضع لذلك التوقيت وإنَّما لِمَا اقتُرِن به من علائق مشكّلة لأصحابه. أي أنَّ القراءة تجعل التراث معاصراً لنفسه في ظل إطاره المعرفي والمضموني الإيديولوجي فيكتسب معناه داخل محيطه من جهة ومن جهة أخرى تجعل منه شيئاً معاصراً لنا ولكن فقط على صعيد الفهم والمعقولية. ويمثل هذا الاتجاه (محمد عابد الجابري ومحمد أركون) وغيرهما. الشيء الذي يمكّننا من استخلاص ثلاث اتجاهات تحرّكها قناعات مختلفة تفرض عليها كيفيّة التعامل مع التراث النقدي :

- **الاتجاه الأول** : تشبّع بالثقافة الغربية، حتى الثمالة، فنادى بتحقيق القطيعة الكلّية، خاصة المعرفية منها، وذلك كجواز سفر لا بديل عنه، لتحقيق الحداثة وتحديث العقل العربي.

- **الاتجاه الثاني** : رفض القطيعة رفضا قاطعا، بل تمادى إلى التحذير من الانبهار بإنجازات العقل الغربي، والسقوط في براثنه، باعتبار أنّ الحداثة وما بعدها نافذة يُطل من خلالها، الصديق الجديد، العدو القديم، ليفرض نوعا من السيطرة الجديدة. وحول هذين الاتجاهين يلحظ "نصر حامد أبو زيد" أنّ كلاًّ منهما له خطره الواضح في ثقافتنا الحديثة، لكونهما "يهدران ظروف الواقع الموضوعي الراهن ويؤديان إلى تجاهل الحاضر، إما بالاتجاه إلى قبلة الغرب، أو بالالتفات صوب الماضي في التراث"[21].
- **الاتجاه الثالث** : وسطي يرى أنّ علاقتنا بالتراث علاقة اتصال وانفصال في الوقت نفسه.

تباين الرّؤى يرسّخ فينا قناعةً تستوجب تشكيل الحس الوسَطي بين التراث والحداثة وِفْقَ ما تجسده مقولة "ت. س. إليوت" القاضية باعتبار "الحسّ التاريخي لا يعني إدراك، انقضاء الماضي فقط، بل أيضا حضوره". وهو ما يؤكده "عبد العزيز حمودة"، في اعتبار "أنّ منهج الوسيطة الصحي الذي يرفض القطيعة مع الماضي بالقدر نفسه الذي يرفض به تقديسه كان أحد المناهج الذي أكّدها بعض المثقفين العرب في ذروة المد البنيوي في العالم العربي"[22]. ومعنى ذلك أنْ يكون الماضي غائباً حاضراً فينا فندرك أنّ الماضي قد ولّى فلا يمكن ردّه بالصورة التي كان عليها، كما ندرك في الآن ذاته أنّه حاضر، ولا بد أنْ يحضر بيننا من خلال مسايرته

---

[21] ـ الدكتور نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل: ص: 52.

[22] ـ الدكتور عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة: ص: 178.

لمستجدات العصر، وسواء نجح هذا المسعى في بلورة تيّار مضاد وإحداث حركة نقدية يمكنها أنْ تناوئ الاستعارة والاستيراد من فكر الآخر، أولم ينجح، فالمهمّ والثابت أنّه موجود وهو يتقوى يوما بعد يوم؛ لأن الضرورة العربية تلح عليه.

وهو ما يأتي بعد طرح الاتجاهين الأوّليْن بشيء من الإسهاب وتحديد كلٍّ منهما في فضاء هذه الجدلية، فإنّهما يُعَدّان تمثيلاً للرأي والرأي الآخر. لذلك كان مفروضاً على الباحث في الختام أنْ يعمد إلى إبانة الاتجاه الثالث، وإنْ بدا متموقعاً بين طرفيْ نقيض منهما، إلاّ أنّه يأخذ بهما معاً، بالرغم مما بينهما من تناقض؛ لأن التراث لا يُنْشِئ حداثة، والحداثة الغربية مرفوضة لسبب أو لآخر. فعَنْ أيَّةِ حداثة إذاً نستطيع أنْ نتكلم؟ وكيف تتولد هذه الحداثة؟.

يكون الفرق بين أنْ نعيش "في" التراث وأن نعيش "بـ" التراث[23]. وما كان للتراث العربي "أنْ يعيش وجوداً ذا قيمة حيوية وجوهرية إلاّ من خلال اختلاطه بالواقع الذي يعيد ترجمته ويؤصل لقضاياه ويزيده صقلاً وأصالة"[24]. ولعلّنا بذلك نلمس رجَاحة رأي الناقد الجزائري "أبي علي الحَسَن ابن رَشِيق"[*] الذي وضع يده على الإشكالية في القرن الخامس

---

[23] ــ ينظر: محمود أمين العالم: لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل: ص: 29.

[24] ــ الدكتور عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب): دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة: سنة: 1998 م: ص: 30.

[*] ــ هو: أبو علي الحَسَن بنْ رَشيق وُلد بالمحمدية قديماً المَسيلة حالياً سنة (390هـ) قرأ بها الأدب، وقال بها الشعر، اكن تاقت نفسُه إلى التزيُّد منه ومُلاقاة أهل الأدب، فرحل إلى القيروان، حيث تتلمذ على أيدي نخبة من الشيوخ منهم، القيرواني، وعبد الكريم النهشلي، وإبراهيم الحصري وغيرهم، عرف بالقيرواني. ابنُ رَشيق أحدُ الأفاضل البُلغاء، لهُ تصانيفُ كثيرة لكن لم يصل منها إلاّ: "العمدة في صناعة الشعر ونقده" و "أنموذج

هجري، ليقدّم لنا، ونحن في القرن الواحد والعشرين بلسماً نحافظ به على تراثنا، مدركين كيفية التعامل معه، فيُصَوّر حتمية عدم القطيعة؛ من منطلق أنّ الفرد إنْ انقطع عن تراثه كان كمن "طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه؟ لضعف آلته: كالمُقْعَدِ يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة"[25].

إنّ إنقاذ التراث من منطقة الإهمال التي تردّى فيها واجب، أو حتى التصدي للهجوم والتمرد اللذين أصاباه وكادا أنْ ينالا منه؛ لأن ما يتمتع به هذا التراث من معاصرة يجعلنا نرفض القطيعة معه. فينبغي أنْ ننتقل منه إلى الحداثة، لا العكس. أي استقراء الحداثة في بعض مفردات التراث الثقافي العربي مثلما هو موقف "حازم القرطاجي"[*]، الذي حاور التراث

الزمان في شعراء القيروان" و "قراضة الذهب في نقد الأشعار العرب" و "ديوان شعر" التحق ابن رشيق ببلاط المعز بن باديس، ثم ارتحل إلى المهدية بعد نكبة القيروان، ثم إلى صقيلية إلى أن وافته المنية سنة (456هـ) . قال عنه ابنْ بسام في كتاب "الذخيرة": بلغني أنّه وتأدّب بها قليلاً، ثمّ ارتحل إلى القيروان سنة 406 هـ، (ست وأربعمائة). أبوه مملوكٌ روميٌ من موالي الأزد، وتوفي سنة 463 هـ (ثلاث وستين و أربعمائة)، وكانت صنعةُ أبيه في بلَده - وهي المحمّدية - الصياغة، فعلّمه أبوه صنعته وقرأ الأدب بالمحمّدية، وقال الشعرَ وتاقت نفسه إلى التزيُّد منه وملاقاة أهل الأدب، فرحل إلى القيروان، واشتهر بها ومدح صاحبها، واتّصل بخدمته، ولم يزل بها إلى أن هاجم العربُ القيروان وقتلوا أهلها وخرّبوها، فانتقل إلى جزيرة "صقلية" وأقام بها إلى أن مات... قال في مختلف الأغراض ...و ألف..: "قراضة الذهب،" وكتاب " الشذوذ في اللغة "، وكتاب "متفق التصحيف"...ورَشيق: بفتح الرّاء وكسر الشين المُعجمة وسُكون الياء المُثنّاة من تحتها و بعدها قاف. ينظر: ابن خلّكان: أحمد ابن محمد: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: تحقيق الدكتور إحسان عباس: دار الثقافة: بيروت: لبنان: 1970م: ج/2: ص: 85-87، وأبو الحسن علي الشنتريني ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: تحقيق الدكتور إحسان عباس: الدار العربية للكتاب: ليبيا- تونس: الطبعة الأولى: 1979م: القسم الرابع: المجلد الثاني: ص: 597.

[25] ـ أبو علي الحَسَن بنْ رَشيق المسيلي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد: الطبعة الخامسة، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة: سوريا: سنة: 1981 م: ج/1: ص: 197.

[*] ـ هو أبو الحسن حازم بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري القرطاجني، ولد سنة 608هـ ، قرأ الفقه على أبيه وتتلمذ على يد نخبة من المشايخ المشهورين، ثم تردّد على مرسية ليأخذ عن علمائها، حيث بدأت تتضح

السابق عليه، متسلحاً بالمبدأ السيبوي[26]. فتكون قراءة النص القديم مُحَقِّقَة لتأثيرٍ مزدوجٍ بين الماضي والحاضر. وتكون قراءة نصٍّ لـ "عبد القاهر الجرجاني" عن الصورة الشعرية مؤثرةً في فهمنا المعاصر للصورة لغوياً وبلاغياً.

هذا ما قال به "حازم القرطاجني" حينما ذكر أنّ ما جاء به "في هذا الكتاب تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنّه من جملة ما أشار إليه ابن سينا"[27] ليعلل لنا موقفه من تراثه ويُثبت اعتماده عليه وانطلاقه منه، وعلى إثر ذلك تحدّدت نظرته لتراث الآخر "ولو وجد هذا الحكيم "أرسطو"[**] من شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم

مَعالمَ شَخصيتَه العلمية وتَكوينه الثقافي، فَذَهبَ إلى غرناطة وإشبيلية فجَمعَ من الأسانيدِ والإجازات ما جمع، واتصل – آخر الأمر – بشيخه الجليل؛ عمدةِ الحديثِ والعربيةِ والذي عُرِف بالانتسابِ إليه "أبي على الشلوبين. صنّف حازم مصنّفاتٍ عديدةً منها: "المقصورة" و"كتاب النحو"، و"كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء". توفي حازم سنة 684هـ . ينظر: السيوطي جلال الدين عبد الرحمن: بغيةِ الوعاة في طبقاتِ اللغويين والنحاة: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: الطبعة الأولى: مطبعة عيسى البابي الحلبي: القاهرة: مصر: 1964م: ج/1: ص: 491 -492.

26 ـ ينظر: الدكتور عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة: ص: 180. والدكتور جابر عصفور: قراءة التراث النقدي: ص: 120.

27 ـ القرطاجني أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تحقيق الدكتور محمد الحبيب بن الخوجة: دار الغرب الإسلامي: تونس: سنة: 1982م: ص: 70.

** ـ ولد أرسطو سنة 384 قَ.م في مدينة إسطاغيرا على حدود مقدونية، وكان أبوه طبيباً للملك المقدوني إمتناص الثاني أبي فيليب أبي الإسكندر. ولما بلغ الثامنة عشر قدم إلى أثينا لاستكمالِ علمه، ومن هناك استقدمه فيليب وعَهد إليه تثقيفَ ابنه لإسكندر، ثم عاد إلى أثينا في أواخرِ سنة 335، وأنشأ مدرسةً في ملعبِ رياضي يُدعى لوقيون، فعرفتَ بهذا الاسم. وبعد اثنتي عشرةَ سنةَ أراد الوطنيون الأثينيون المعادون لمقدونيةَ الإيقاعَ به، فاتهموه بالإلحادِ، فغادر أرسطو أثينا إلى مدينة خلقيس في جزيرةَ أوربا. وكان ممعودا من زمنِ طويل، فمات بمرضه، وقد تَرك آثارا كثيرةً من طبيعيةِ وميتافيزيقيةِ وخلقيةِ وسياسيةِ وفنيةِ. أشهرُ هذه الأخيرة: "الخطابة"، و"الشعر". ينظر: أبو نصر الفارابي: كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين: تقديم وتعليق د. ألبير نصري نادر: دار المشرق: بيروت: لبنان: الطبعة الثالثة: 1980م: ص: 26 – 27.

والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحّرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا، زاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[28].

فهل موقفنا من "فن الشعر" هو ذات موقف "حازم القرطاجي"؟.

واجب البحث أنْ يتلمّس نقاط التقاطع بين مختلف عناصر الظاهرة الأدبية عبر مختلف مراحلها لأجل تحقيق الإفادة من النمط الموروث بغضّ النظر عن انتمائه، وهو ما يصوغ لنا الشروع في دراسة الأصول النقدية الغربية الحديثة المتجلية في المدارس الأدبية؛ لأنَّها "تزيد موقف التراث أصالة وعمقاً، ذلك أنَّها إنَّما تنطلق من وقائع الحس التراثي على المستوى الجمعي المتسلسل»[29].

II- الاتجاهات والمدارس الأدبية الغربية الحديثة :

لَمّا كان كل مذهب أدبي مستمداً لشرعيتَه ومبرراً وجودَه من التراث السابق عليه. فهذا المذهب أو ذاك وليد ظروف حضارية وفكرية واجتماعية واقتصادية معينة لتغدو إضافات كل نظرية إغناء للتراث الثقافي، وإضاءات لجوانب متعددة للعملية الإبداعية. في الوقت ذاته،

[28] ــ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 69.

[29] ــ الدكتور عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية: ص: 24.

لتجعل من المذهب الأدبي[30] حصيلة عن مبادئ وأراء متصلة، بفرد أو بمدرسة، يُنْظَر من خلالها للإنتاج الأدبي في سياق نزوعاته الأساسية التي ترتبط بعصر ما، وبممارسة ثقافية محددة. لينتج لدينا المنهج، الذي يعتبر سلسلة من العمليات المبرمجة، الهادفة إلى الحصول على نتيجة مطابقة لآليات النظرية. وهو ما يجعل من المناهج النقدية العربية الحديثة أنْ تكون وجهاً آخر من أوجه العلاقة بين الثقافتين العربية الغربية، ولأجل استجلاء هذه العلاقة رأى الباحث أنْ يتتبّع الساحة النقدية في الغرب، خاصة من بداية القرن الثامن عشر، لِمَا شهدته من تطورٍ مكثفٍ من خلال ذلك الفيض النقدي الذي تراكم ليشكل لنا مجموعة من المناهج النقدية، والتي إنْ ضيّقنا مجالها نتمكن من معاينتها في الاتجاهات التالية:

الكلاسيكية : (Classicisme)

بدءاً من المدرسة الكلاسيكية المتبلورة عن تأسس المعارف الأدبية ثم لتزداد صياغتها في خضم الدراسات المتتالية الحديثة. متخذة نظرية المحاكاة أساسا قويا للعملية الإبداعية الشعرية، بعيدا على اعتبار المحاكاة لوناً من ألوان التقليد[31]. متوخية نقاء اللغة وسمو المعاني، مقتدية في ذلك بأساليب القدماء. ولكن ما الذي تغيّر في النظرية الشعرية بعد وفود المذهب الرومانسي؟.

---

[30] ـ ينظر : الدكتور سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة: منشورات المكتبة الجامعية: الدار البيضاء: سنة: 1984 م: ص: 56 وص: 129.

[31] ـ ينظر : الدكتور إحسان عباس: فن الشعر: الطبعة الأولى: دار الشروق للنشر والتوزيع: عمان: الأردن: سنة: 1996: ص: 25.

الرومانسية : (Romantisme)

إنه الانقلاب في ماهية نظرية المحاكاة، فبعد أنْ تحددت عند الكلاسيكيين بنقل لما هو في الخارج، أصبحت عند الرومانسيين نقل لما في الداخل، فأوحى ذلك إلى الرومانسيين بتغيير المصطلح، فبدلاً من تسمية العملية الإبداعية "محاكاة" أصبحت تسمى "تعبيراً"[32] فعُدَّ الأدب انطلاقاً من هذا التسمية لونا من ألوان التعبير وليس شكلاً وحسب.

هكذا بدأ استعمال كلمة "تعبير" بمجيء الرومانسية بدل كلمة "محاكاة" التي كانت من استعمال الكلاسيكية. فتبلور الفرق بين الاتجاهين، الأول يفضِّل المضمون على الشكل، أما الثاني فيتعلق بالشكل، ويحبّ الصورة حية واضحة محدودة، وصورة متماسكة، ويفضل الشكل الإيحائي، وهو يحاول أنْ يعيد لنا الشعور الذي يستكن في نفسه، ومن أجل ذلك يورد عبارات لا تهمّ كثيراً في بناء الشكل العام[33]. مما جعل القصيدة الرومانسية تُشكل بداية التحول في الشعر الحداثي. انطلاقا من أنَّ الرومانسية تعطي "القصيدة وكل الإبداعات الجمالية في الواقع وضعاً خاصاً يعطي للمعرفة الشعرية قيمة تسمو بها فوق المعرفة الحسية"[34].

إلاَّ أنَّ الهيمنة الرومانسية لم تدُم نظراً لقاعدة التطوّر الأدبي التي يمكننا أنْ نبنيها على مقولة "رامان سلدن" القاضية بأنَّ "المناهج تبلى والمثيرات

---

32 ـ ينظر : الدكتور إحسان عباس: فن الشعر : ص: 29.

33 ـ ينظر : الدكتور إحسان عباس: المصدر نفسه: ص: 39.

34 ـ الدكتور عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة: ص: 98.

تفشل، وتظهر مشكلات جديدة تستلزم تقنيات جديدة. وما دام الواقع يتغير فإنّ تصويره يقتضي ضرورة تغيير الوسائل التي نصوره بها»[35].

الواقعية : (Réalisme)

تشكل الواقعية "عقيدة تقترح معرفة، دقيقة وموضوعية بالواقع، كخاتمة للنشاط الأدبي»[36]، مما جعل القيمة الجمالية للأدب تتمثل عند أصحاب هذا المنهج النقدي في "العلاقة الملزمة بين الفن والمجتمع»[37].

إخضاع الأدب للواقع ليستطيع إبراز كلّ ما في هذا الأخير من علاقات تنظِّم شتى جوانب الحياة فيه لكي يتسنى للمبدع أنْ يصل - أو على الأَقَلّ يتطلّع - إلى حلّ لكلِّ المشاكل العالقة.

غدا النص الأدبي في ظل هذه الرؤية النقدية بمثابة الوعاء الإيديولوجي للطبقة المهيمنة على المجتمع في فترة كتابته، وأصبح الكاتب يعكس في نصه طبيعة الواقع الذي ينتمي إليه. فلم يُهمل الإبداع الأدبي في ملامسته الواقع، حتى تصوير الصراع الطبقي الاجتماعي. أمّا إذا خرج عن مجتمعه فإنّه يصور العالم المثالي الذي يراد تحقيقه من خلال أحلام العامة في فترة من الفترات، ومن هنا كانت المثالية في الأدب.

---

[35] ــ رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة: ترجمة جابر عصفور: دار قباء للطباعة والنشر: القاهرة: سنة: 1998م: ص: 61.

[36] ــ الدكتور سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص: 134.

[37] ــ الدكتورة نبيلة إبراهيم: نقد الرواية: وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة: مكتبة غريب: القاهرة: سنة: 1998 م: ص: 36.

وعليه صار النقد الاجتماعي، انطلاقا من الغاية التي رصد نفسه لها، والتي لأجلها وُجد الأدب خاصة والفن عامة، لا يكاد يحفل بالنص إلاّ بما يحققه من الصلة التي تربطه بالمجتمع الذي يبرز عنه "بصفته ثمرة من ثمرات ما يصطرع فيه من تناقضات واختلافات بين الناس لاختلاف المنافع والدرجات الاجتماعية؛ أي أنّه لا يعني بالنص إلاّ على أساس ما يجوز أنْ يكون فيه من إيديولوجيا كامنة أو بارزة"[38]. ما جعل هذا الاتجاه يحرص على وحدة المحتوى والشكل وتكوّنت الوحدة العضوية التي غدت كياناً واحِداً من المستحيل تجزئته. وعندئذ لابد أنْ يكون مضمون الأدب وجوهره فيما يعكسه من أحداث ومواقف ووقائع اجتماعية. وما الصورة الأدبية أو الصياغة إلاّ عملية لتشكيل هذا المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوماته. إلاّ أنَّ حصر الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي لا يتعارض مع توكيد قيمة هذه الصورة أو الصياغة الأدبية، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من الأسرار الصياغية، وهو ما أوحى بأُفول نجم هذه المدرسة لتترك المجال لغيرها.

مدرسة الفن للفن : (L école l'art pour l'art)

كردّ فعل للنزعة الواقعية التي سادت، بدأت نظرية (الفن للفن) تتسرب في فكر النقاد وعلماء الجمال المحدثين منطلقة من مبدأ أنَّ الفن ليس مجرد تصوير للواقع، كما أنَّ موضوعه أو مادته الأدبية لا يمكنها أنْ

38 ــ الدكتور عبد الملك مرتاض: أ ــ ي، دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد: ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر: سنة: 1992 م: ص: 19.

تقتصر على شيء واحد، يضاف إلى ذلك ضيق الأدباء بجمهورهم جعلهم يميلون عنه منصرفين يائسين من إصلاحه، وأدركوا "أنّ الأدب يجب أنْ يتجه إلى الخاصة لا إلى العامة ونشدوا فيه متعة نفسية موقوتة. تمثل فيها السخط على ما يسود المجتمع من شرور.وكان هذا السخط نفسه معنى الطموح إلى إصلاح الجمهور كي يشارك الأدباء مشاعرهم وكانت مثالية الرومانتيكية قريبة من فلسفة الواقعيين في أهدافها الاجتماعية وأثارها على اختلاف ميادين النشاط الأدبي وجمهوره تبعاً لاختلاف العصر واتجاهاته"[39].

نشأ شعور عند أصحاب هذه المدرسة مفاده "من العبث أنْ نسأل أين هي القيمة الحقيقية للشعر؟ أهي في المحتوى أم في الشكل؟"[40] كونهما جزأين متلاحمين لا يمكن الفصل بينهما. كما أنّ استِئْثَار جانب منهما ما هو في الحقيقة إلاّ تعطل للجانب الآخر في عقولنا لا في القصيدة أو النص الأدبي عامة، مما جعل هذه المدرسة غير قادرة على التوفيق بين مبادئها النظرية والإبداعات الفعلية لأصحابها.

الرمزية : (Symbolisme)

خلُصت الرمزية إلى صعوبة تحديد الموضوعات التي يمكن أنْ تسمى شعرية، ويمكن تميزها من تلك التي لا يسمح لها أنْ تسمى كذلك. بل لا

---

39 ــ الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: الطبعة الأولى: دار العودة: بيروت: لبنان: سنة: 1982 م: ص: 17.

40 ــ الدكتور إحسان عباس: فن الشعر: ص: 166.

تدخل حتى دائرة الشعر؛ لأنّها اقتنعت أنّ الكلمات كل الكلمات ذات معنى، وأنّه لابد من أنْ تكون مفهومة، مع الإبقاء على ذلك السّحر الذي تتمتع به اللفظة كي تلقي بتأثيرها في تحريك القلوب وإثارة الاخيلة[41].

وفي هذه الحالة وسابقاتها يصبح النص الأدبي ليس غاية في نفسه، وإنّما يدرس من حيث هو وسيلة مفضية إلى غاية خارجة عن إطاره، ولا صله لها بأدبيته.

وفي ظل هذا التضارب يمكن التمييز بين المناهج النقدية باعتبار أنّ بعضها يمجّد الشكل كالكلاسيكية، وبعضها يميل إلى المضمون كالرومانسيين، في حين يميل أصحاب مدرسة (الفن للفن) إلى الشكل الخارجي - بوجه عام - ويرون المضمون تابعاً له، ويقابلهم في ذلك أصحاب الواقعية الحديثة، الذين يقدّرون الشكل ويزيدون عليه بتحكمهم في طبيعة المضمون نفسه، لنصل في الأخير إلى اعتبار أنّ كلّ هذه المدارس تتفق في شيء واحد، وهو أنّه لا فصل بين الشكل والمضمون[42]، ولو بشيء من التفاوت، لأهمّية كلّ واحد منهما.

III- اللسانيات اللغوية والنقد :

ما كادت الثورة اللسانية أنْ تفِدَ على الفكر الغربي، حتى مدّت يدها الطُولَى لصهر العديد من التيارات النقدية، فأسهمت في تجديد وإعادة بناء

---

[41] – ينظر: الدكتور إحسان عباس: المصدر نفسه: ص: 70.

[42] – ينظر: الدكتور إحسان عباس: نفسه: ص: 165.

وتشكيل غالب الرؤى والمفاهيم النقدية الحديثة. إنّ نقطة الانطلاق لدى "النقد الجديد"(*) "هي علم الجمال الرومانسي التي أدت بالمنظرين إلى تأكيد استقلالية الأدب ومن ثم استقلال نظريته"[43].

أصبح الهدف الأصلي للنقد الجديد هو "إيجاد بديل للانطباعية والدرس التاريخي وهكذا كان ثمة بعض المماثلات مع الشكلية الروسية. فقد أيّد نقداً "جوهريا" اهتماماً موضوعياً بالعمل الأدبي من حيث هو شيء مستقل، وعارض المناهج النقدية "العرضية"، التي تشغل نفسها بمسائل من قِبَل مقاصد المؤلف، والنظرات التاريخية والأخلاقية أو السياسية، واستجابة المتلقي"[44].

تيقَّن الفكر الحديث أنّ هذا النقد بكل اتجاهاته السياقية مفسد للبحث في فنية النص الأدبي، خاصة الشعري منه إذ " أنّه لم يكن نقداً للشعر في ذاته، بقدر ما كان نقداً له في علاقته الوظيفة الاجتماعية ـ الأخلاقية ـ فقد كان الوعي النقدي الشعري وعياً وظيفياً أكثر مما كان وعياً شعرياً"[45].

---

* ـ تيار النقد الجديد (Nwe Critism) شاع في الولايات المتحدة، منذ منتصف العشرينيات، وأخذ اسمه الاصطلاحي حتى عام 1941م. من خصائصه الاهتمام بالعمل الأدبي بوصفه كيانا مستقلا في ذاته، لا يمت بصلة إلى شيء آخر.

43 ـ تزفيطان تودوروف: الشعرية: ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة: الطبعة الثانية: دار توبقال للنشر: الدار البيضاء: المغرب: سنة: 1990م: ص: 14.

44 ـ ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين: ترجمة الدكتور عيسى علي العاكوب: الطبعة الأولى: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية: مصر: سنة: 1996م: ص: 39.

45 ـ أدونيس: الشعرية العربية: ص: 60.

غير أنّنا لا يمكن أنْ نُغفِلَ من يأخذ بأحقية، تلك الاعتبارات ولا يمكن فصلها عن الدراسة الأدبية بصورة كلية، كما هو الشأن عند "جان كوهن" (Jean Cohen) الذي يعتبر من غير الممكن أنْ نتناول الأدب بمعزل عن وجهات النظر النفسية، أو الاجتماعية، أو الإيديولوجية، "فلهذين العلمين كامل الحق في مساءلة العمل الأدبي"[46]؛ لكن في الوقت ذاته لا يمكننا أنْ نجعلها قطبَ الرحى في هذا التناول للوصول إلى البعد الجمالي الذي يوفره هذا النص. لكن لابُدّ أنْ ينفلت البحث في النص إلى "عناصر خارج النص الفعلي، تتعلق بعملية إنتاج النص، ودور المؤلف ودور المتلقي وآليات الفهم والاستيعاب والتذكر والاسترجاع وإعادة البناء والتفسير، وغير ذلك مما يوضّح خصوصية هذا العلم"[47].

هذا التضارب في وجهات النظر بين النقاد هو الذي دفع بالاتجاهات النقدية أنْ تتحول من سياقية إلى نسقية كون أنّ الأولى لا تمتلك آليات، وأدوات إجرائية أقرب إلى العلمية بمقدورها أنْ تنطلق من النص، وتنتهي عنده. دون الخروج عليه، إلاّ أنّ الثانية تنطلق من اعتبار النص الأدبي ذاته مبعث الأدبية دون سواه من المحيط الخارج عنه.

فتكرر حديث النقاد الجدد عن اللغة حين أصبحوا "يرفضون القيمة الإحالية للغة الشعرية، فاللغة الشعرية في رأيهم ليس لها قيمة مرجعية تتمثل في الدلالة على شيء أو أشياء خارجية، الدلالة كلها داخل نسق

---

[46] – جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري: الطبعة الأولى: دار توبقال للنشر: الدار البيضاء: سنة: 1986م: ص: 40.

[47] – الدكتور سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات: الطبعة الأولى: الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجمان: مصر: سنة: 1997 م: ص: 142.

القصيدة والبيت"[48]. بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك حيث ذابت النصوص الأدبية بين أيديهم حين تمّ "تجريدها من أهم ما فيها وهو التجربة الإنسانية المصورة"[49].

وعلى إثر ذلك بدأ الاتجاه الأسلوبي يأخذ مجراه بمعية النقد الأدبي الجديد بداية من سنة 1902م. تأسست القواعد النهائية لعلم الأسلوب مع شارل بالي (Charles Bally) الذي يشكّل "دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة"[50].

أما عن الأسلوبية (stylistique) فيعرّفها "عبد السلام المسدي" بأنها: "لفظ وليد النقد الحديث يطلق على ما به يتحول الكلام. من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية ويختص هذا المصطلح أحيانا بصيغة عملية فيطلق على وجه من المعرفة الإنسانية قد تتبلور يوماً ويكون موضوعها "علم الأدب"[51]. مما يحدو بالتحليل الأسلوبي أنْ يتعامل مع ثلاثة عناصر[52]:

---

48 ــ الدكتور عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة: ص: 141.

49 ــ الدكتور شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد: ص: 21.

50 ــ الدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه، إجراءاته: الطبعة الأولى: دار الشروق: القاهرة: بيروت: سنة: 1998م: ص: 134.

51 ــ الدكتور عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: الطبعة الثالثة: الدار العربية للكتاب: طرابلس: سنة: 1982م: ص: 132.

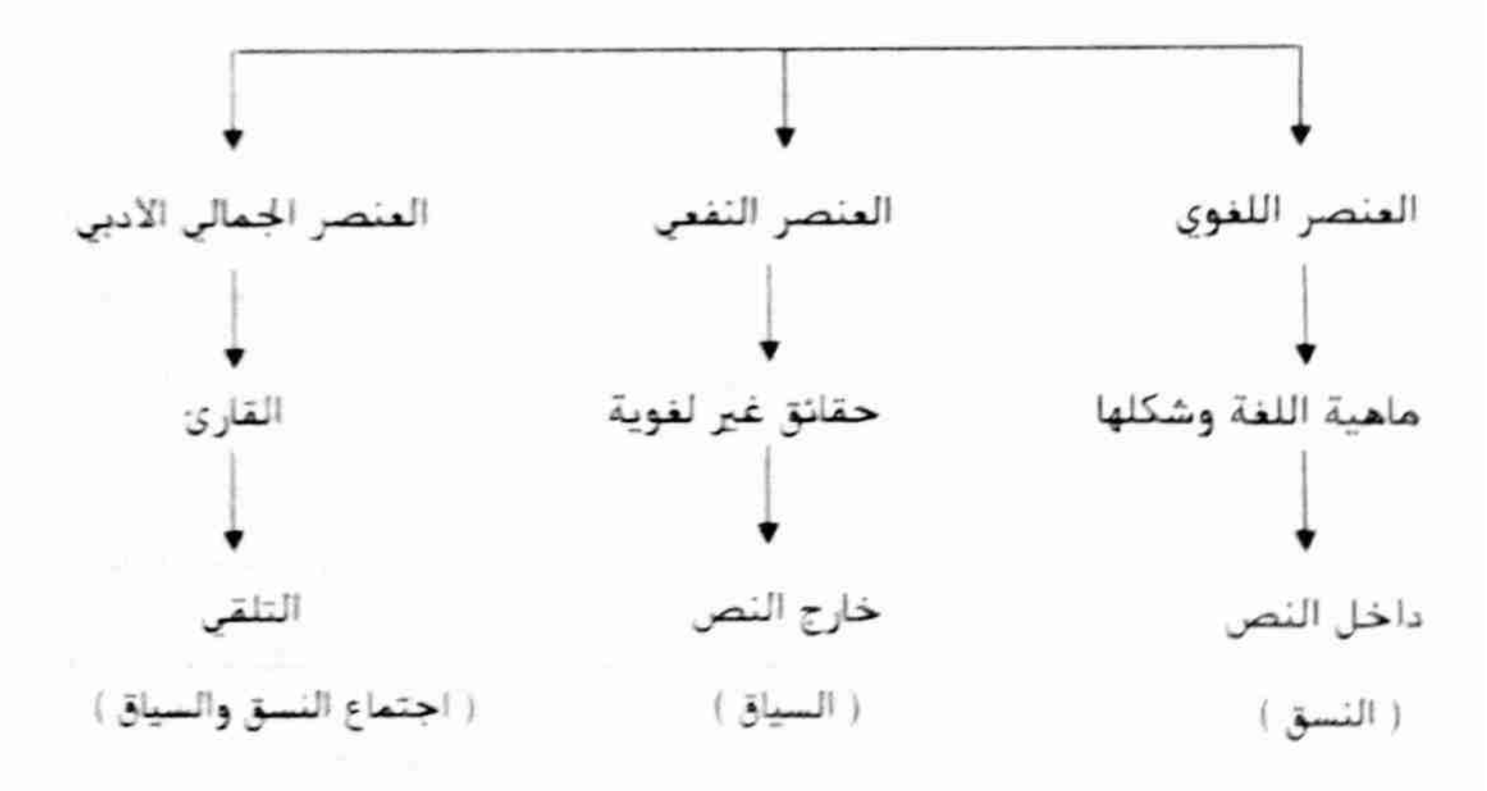
52 ــ ينظر: الدكتور صلاح فضل: المصدر السابق : ص: 132.

أ - **العنصر اللغوي**: إذ يعالج نصوصاً تكفّلت اللغة بوضع شفرتها ورموزها.

ب - **العنصر النفعي**: هو العنصر الذي يؤدي إلى احتساب حقائق غير لغوية، مثل المؤلف والقارئ والموقف التاريخي وهدف الرسالة وماهيتها وغير ذلك من العناصر الخارجة عن الإطار اللغوي.

ج - **العنصر الجمالي الأدبي**: وفيه يُكشَف عن مدى تأثير النص على القارئ، وعن التفسير والتقويم الأدبيين اللذين قُدّما له، وهو ما يفضي بنا تصور عملية التحليل الأسلوبي بهذا الشكل:

التحليل الأسلوبي



نخلص باستقرائنا لهذه الخطاطة، إلى أنّ النقد الأسلوبي يهتم بالأسلوب، بما يجعله يمسّ النص الأدبي في خصائصه الفنية والبلاغية والأساليب

الشكلية. سواء المبادئ والأسس الكتابية للأدب. أو القوانين والقواعد التي تتحكم في النص الأدبي شكلا ومضموناً. فعلى الناحية اللغوية يكون الاهتمام بالدلالة الذاتية، والإيحائية. أي بمعنى الكلمة خارج السياق النصي، أو بما يكمن في الرجوع إلى النص من جهة، وإلى ثقافة القارئ من جهة ثانية.

وتكون فنية النص عند الأسلوبين في مدى قوته الإيحائية وفي تعدد القراءات الناتج عن ثراء الدلالات الإيحائية. ولذلك كانت البلاغة جزءاً من الدراسة الأسلوبية باعتبارها أساليب كتابية وأدوات تصورية وجمالية. يُصبح هدف الدراسة الأسلوبية متموقعاً في تكشّفِ العمل الأدبي الفنّي عن طريق تلك الأسلوبية المستخدمة في تنظيم العمل الأدبي.

صارت الأسلوبية على غرار علم الألسنيّات (Linguistique) تتعامل مع النص الأدبي باعتباره وقيعة لغوية، دون مراعاة الأفكار التي تفيد معنى أو معاني متعددة، جاء النص ذاته، لخدمتها. وكل ذلك لا يتأتّى إلاّ بطرح "تساؤل عملي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية، ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية، يؤدي ما يؤديه الكلام عادة، وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيرا ضاغطاً، به ينفعل للرسالة المبَلَّغة انفعالاً ماًّ"؟[53].

تبلور عند الأسلوبيين جرّاء هذه الإشكالية ما يمكن أنْ نعتبره سمة فارقة بين علم اللغة وعلم الأدب، وقد تُحصر هذه السمة في "الوظيفة"، إذ تُناط وظيفة الكلام العادي بالإبلاغ، بينما تُسَخَّر وظيفة الخطاب الأدبي

53 ـ الدكتور عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص: 36.

الفني بالإبلاغ والمتعة معاً، جنبا إلى جنب. ومع ذلك لا يمكننا أنْ نقتصر في التحليل الأسلوبي "على التأثير الجمالي البحث المعتمد على طريقة تكوين الحروف وخاصيتها الموسيقية، بل نقرن ذلك بالبعد الدلالي أيضاً"[54].

وبعد هذا التصور للمنهج الأسلوبي، تكون في خضمِّه الأسلوبية قد اكتملت في درسها للنص الأدبي كمادة لسانية، بدأت تنْزع "تدرجياً إلى اتخاذ الأدب موضوعاً لها، مستعيرة عند الاقتضاء بعض الخاصيات التقليدية للخطاب المنتج على هذا الأدب، لتفضي إلى شعرية حريصة على أنْ تكون علماً لغوياً قائماً بذاته، مثلما عبر عن ذلك "رومان جاكبسون" (Roman Jakobson)"[55]، لتكون اللسانيات حاصرةً التحليل للخطاب الأدبي في داخل النص "دون غيره من العوامل التي تقع خارجه"[56]. وبذا انكبّت الدراسة على البنية الداخلية له، لاستخراج الوظيفة الشعرية منه كي يوسم بالأدبية.

هكذا شكلت الشعرية ثورة جذرية في طبيعة الرؤية إلى النص الأدبي.! مما يقودنا إلى تساؤلات أُخَرٍ ومنها: - لماذا احتلَّت الشعرية مواقع الصدارة بين المناهج والنظريات الأدبية.؟

---

[54] ــ الدكتور محمد المبارك: استقبال النص عند العرب: الطبعة الأولى: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت: سنة: 1999م: ص: 97.

[55] ــ جان ماري كلينكينبرغ: من الأسلوبية إلى الشعرية: تقديم وترجمة فريدة الكتاني: مجلة نوافذ: العدد التاسع: جمادى الأول 1420 هـ / سبتمبر 1999 م: المملكة العربية السعودية: ص 16.

[56] ــ الدكتور بسام بركة والدكتور ماتيو قويدر والدكتور هاشم الأيوبي: مبادئ تحليل النصوص الأدبية: الطبعة الأولى: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجمان: سنة: 2002 م: ص: 10.

- ما الدور الذي اضطلع به "المنهج الشكلاني[*] الروسي" في تشكيل الخطاب العلمي حول الأدب.؟

متابعة لهذا الإشكال يمكننا أنْ نقف عند ظهور أول توجيه للشعرية عند الشكلانيين في سنة 1919 من خلال دراسة لجاكبسون عن شعر "خليبنكوف" (Khlebnikov)، الذي قدّم فيها تعريفاً للشعر "على أنّه اللغة في إطار وظيفتها الجمالية"[57].

عُدَّ الشكلانيون الروس "أول من نبّه إلى أنّ النص منظومةٌ هي تحدد وظيفة الأدوات الأدبية، إذ أصبح موضوع الأدب على أيديهم هو الأدبية، وليس أي موضوع نفسي، أو اجتماعي أو تاريخي"[58].

تبعاً لذلك تمركز رأي "الشكلانيين" حول مبدأ الوظيفة، التي تتعلق أساساً بالكيفية التي يُقَدِّم فيها الأدب نفسه سواء ما تعلق بالبناء أو الشكل وهو الأساس، أو ما تعلق بمحتواه. مما جعل مفهوم الشكل يتوسع عند أصحاب هذا الاتجاه النقدي "بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي. وبتعريفهم للعمل الفني بأنه مجموع (عناصره)"[59].

---

[*] - الشكلانية (Formalisme): تطلق على تيار تنظيري أدبي، ظهر ما بين 1930/1915م، وأن الأصول الأولى لهذه المدرسة تعود جمعية دراسة اللغة الشعرية مركزها بطر سبورغ ثم إلى فعاليات حلقة موسكو اللغوية التي اهتمت باللغة الشعرية، وكان من ابرز اعلامه: فيكتور شكلوفسكي، رومان جاكبسون، بوريس ايخنبام، أوسيب بيرك، باختين، يوري تنيانوف، فلادمير بروب، فينوغرادوف. ينظر: الدكتور سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص: 74.

[57] - عثماني الميلود: شعرية تودوروف: عيون المقالات: الدار البيضاء: سنة: 1990 م: ص: 11.

[58] - عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية: منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق: سنة: 2000 م: ص: 25.

[59] - روبرت هولب: نظرية التلقي: ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل: كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة الطبعة الأولى: سنة: 1994 م: ص: 70.

فتميّز هذا التيار النقدي بأهمّ مبدأ في تعامله مع النصوص الأدبية بالتركيز على "العمل الأدبي" في ذاته وليس على الظروف الخارجية التي أنتجته، وهو بذا يصّرّ على استقلالية أو ذاتية العمل الأدبي، كما أنّه جعل موضوعه الأساس ليس الأدب في مجمله وإنّما ما يُحوّل الكلام العادي كلاما فنياً أدبياً. فلم يُقر الشكلانيون الروس باعتبار أنّ النص الأدبي صورة عاكسة لحياة الأدباء. وانطلق التأكيد من لدنهم على "أنّ لغة الشعر غايتها في ذاتيتها وليس في غيريّتِها، أي لغة تتخالف مع غائية الاستعمال اليومي"[60]. ممّا أدّى بهم إلى رفض أن يكون المضمون الذي يحمله العمل الأدبي "هو مجموع حيله الأسلوبية"[61].

التركيز على الجانب التقي من قِبل "الشكلانية" جعل "بوريس إيخنباوم"، وهو أحد أعلامها، يقدّم تعريفاً لها، وما تتميز به "هو محاولتها إنشاء علم مستقل للأدب، مهمته دراسة المادة الأدبية، بالمعنى الدقيق للكلمة، والسؤال بالتالي فيها ليس كيف يدرس الأدب؟... وإنّما هو: ما هي (الماهية) الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية"[62]. فكان الإبعاد للاعتبارات النفسية، والاجتماعية والتاريخية، ليقوم الكشف عن طرائق نشوء الأعمال الأدبية، انطلاقا من إبراز الأهمية الأدبية بالدرجة الأولى. وهو ما حدا بتميّز الدراسة الأدبية من خلال استقلالها بتحديد ماهيتها وموضوعها.

---

[60] – الدكتور رجاء عيد: القول الشعري، منظورات معاصرة: منشأة المعارف: الإسكندرية: مصر: سنة: 1995م: ص: 66.

[61] – الدكتور عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة: ص: 126.

[62] – عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية: ص: 26.

أصبحت "الشكلانية" تسعى إلى إيجاد "علم أدبي"، يقوم على دراسة النص وفق أسس علمية لا تأخذ بعين الاعتبار سياقاته الخارجية (التاريخ، المجتمع، نفسية صاحبه)، فخرجت عن المنهجين الاجتماعي والنفسي، بجعلها النصّ غايةً في حدِّ ذاته. وغدا عند أصحابها لغةً ولغة فقط دون سواها، انطلاقاً من أنَّ الأدب لا تشكله غير اللغة على نقيض الفنون الأخرى التي تتشكل من مواد خارجة عن جنسها الفني، أما الشعر فما هو إلاّ "تشكيل للكلمة ذات القيمة المستقلة للكلمة المستقلة"[63].

إنَّ التحول الجذري، الذي فرضه هذا الاتجاه، في معاملته مع النص الأدبي نفى كلّ جدال تعلق بمكانة هذا الاتجاه، ليخلُص إلى اعتبار أنّ "أعظم المناهج النقدية تأثيراً في عصرنا الحالي هو المنهج الشكلي (Formalistic)"[64]، ويشهد له في نجاحه ما حققه من توالد لهذه الرؤى التي تولدت عنه، فحققت ما أورده "سيد قطب" حول علامات نجاح المناهج التي "تصلح وتفيد حينما تُتَّخَذُ منارات ومعالم"[65]. فمثلاً البنيوية التي لم تبتعد في نظرتها إلى العمل الأدبي عن "الشكلانية" التي سبقتها، فجعلت منه بناءً متكاملاً منفصلاً عن أي عامل آخر، وقصد دعاتُها هذا العمل الفنّي من وجهة اللغة دون غيرها، ليتمّ لهم اكتشاف ما يبعث على حركية هذا العمل الأدبي.

63 – تزفيطان تودوروف: نقد النقد: ترجمة الدكتور سامي سويدان: طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد: العراق: سنة: 1986م: ص: 25.

64 – ولبر سكوت: تعريفات بمداخل النقد الأدبي الخمسة: بضميمة مقالات في النقد الأدبي: ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة: دار المعارف: القاهرة: مصر: سنة: 1982م: ص: 64.

65 – سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه: الطبعة السادسة: دار الشروق: بيروت: لبنان: سنة: 1990 م: ص: 8.

ركّز المنهج البنيوي "على قيمة النسق، وألغى من مشروعه الاحتفاء بالمعنى، فالبنيويون مثّلوا جيل النسق بالقياس إلى الوجوديين الذين كانوا يمثلون جيل المعنى"[66]. فانكفأت "البنيوية" على دراسة التفاعل الداخلي لأنْساق منفصلة عن وجودها التاريخي والاجتماعي وحتى النفسي. لذلك تميزت البنيوية الأدبية في بُعدها الكلي كونها تقوم على "رفض ذلك الربط بين النظام اللغوي الداخل للنص وأي أنظمة أخرى خارجية"[67].

وسار "البنيويون" على طريق "الشكلانيين" نفسه حينما أرادوا أنْ يعلمنوا النقد من خلال وصف نظرياتهم بالموضوعية (Objective)؛ لأنّ هذه الأخيرة تنظر إلى النص، والنص فقط، في استنباطها للأحكام النقدية. فالنقد البنيوي يهدف إلى دراسة "أدبية النص" بابتعاده عن دراسة النصوص من حيث مواضيعها، وإلحاحه على ما يجعل النص أدبياً. وإذ ذاك فإنه يضطلع بتحديد اللغة المستعملة أدبياً باعتبارها تختلف على اللغة المستعملة في الحياة اليومية، وكذا النظر إلى وظائف اللغة من تواصل، وتعبير، وتأثير. فهو يهتم بالبنية؛ لأنها النظام الأدبي الذي يقوم على مجموع العلاقات الداخلية الموجودة بين مختلف عناصر النص الأدبي من خلال تحليل طريقة تفاعل هذه العناصر فيما بينها، وهو ما يُعرف بطريقة التعبير.

---

66 – الدكتور أحمد يوسف: القراءة النسقية ومقولاتها النقدية: دار الغرب للنشر والتوزيع: الجزائر: سنة: 2002م: ص: 223.

67 – الدكتور عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة: ص: 178.

ختاماً لهذا التتبع للاتجاهات النقدية الحديثة في أوروبا يمكن للدارس أنْ يتوصل إلى أنّ ميزة هذه الاتجاهات النقدية، التي دافع عليها النقاد واضعين إياها أمام المبدعين، كلّ على حسب ظروفه التاريخية والمنهجية المختلفة عن غيره، وسواء لقيت هذه المناهج أو بعضها الانصياع لها أو الانقسام إزّاءها تمرداً أو خروجاً عليها، فهي تدور حول النص الأدبي من خلال ما يعرف به في مرجعيته "إلى عدد معين معروف من سنن الكتابة، ويشكل الخروج عليها أو التغاضي عنها مساساً بنظام الكتابة وأعرافها، هذه السنن هي خبرات قراء تجمعت على مدى العصور وأصبحت دلائل وإمارات تسكن مخيلة الشاعر دون أنّ نستطيع إهمالها"[68]. مما جعل منبع الاختلاف بين المذاهب والاتجاهات قضايا أهمها[69]:

أ. / **الخيال** : وإنْ كانت كل الاتجاهات تؤمن بضرورته في العملية الشعرية إلاّ أنّ منبع الاختلاف هو في تقدير درجة قوته، فمن يرى أنّ الأدب نقل للطبيعة إلى من يجعله قطب العملية الإبداعية. إلى ما بين ذلك من مواقف وسطيّة.

ب. / **الغاية** : أو ما يمكن أن نعتبره الماهية أو المهمة التي يؤديها الأدب. فما هي؟ أهي المتعة أم الإصلاح أم لاشيء من هذين.أم هما معاً؟.

ج. / **الشكل والمضمون** : قد تحيزت اتجاهات إلى الشكل، وأخرى إلى المضمون فيما بقيت ثالثة واقفةً موقفاً وسطاً بين ذلك على تفاوت.

68 ـــ الدكتور محمد المبارك: استقبال النص عند العرب: ص: 200.

69 ـــ ينظر: الدكتور إحسان عباس: فن الشعر: ص: 119.

هكذا توافدت على الحاسة النقدية مناهج واتجاهات، فلا غرابة عندئذ أنْ يهرع كل اتجاه نحو ترصد بؤرة معنية ليصب عليها جام اهتمامه ويجعلها مصب ومبعث الفنّية والجمال في النص الأدبي.

IV- الأدبية وماهيتها بين القديم والحديث:

إلاّ أنّنا نجد بعد هذا الاختلاف بين المناهج النقدية، توحّداً في هدفها من خلال الانطلاقة اللغوية لمّا كان التوجه الخالص للخطاب الأدبي، حمى حول الهدف الذي "ينحصر في إدراك كُنْهِ ما يسمى اليوم بالأدبية"[70]، وإنْ كان متعدداً بتعدُّد زوايا الرؤية والمقاربات وكثرة المناهج التحليلية.

مع العلم أنَّه ينبغي علينا أنْ ندرك أنَّ مفهوم مصطلح "الأدبية" كما يقول "عبد الملك مرتاض": "ظل غامضاً، على وضوحه النسبي، بحيث توقف نشاط البحث فيه أو كاد، منذ المدرسة الشكلانية الروسية (1921)"[71] أي حينما أعلن "رومان جاكبسون" (Jakobson) عن أدبية الأدب التي هي محل الدراسة الأدبية، وليس الأدب في حد ذاته؛ لأن "الشكلانية الروسية" اعتمدت على ما من شأنه أنْ يدرس ظاهرة الأدب وليس جوهرها إلاّ أنَّ "جاكبسون" أعلن "في مرحلة مبكرة من تاريخ الشكلية أنَّ هذا على وجه التحديد هو جانب القصور الرئيسي في الشكلية إذ أنَّ موضوع علم الأدب، من وجهه نظرة، ليس الأدب، بل

---

[70] ــ الدكتور بسام بركة وآخران: مبادئ تحليل النصوص الأدبية: ص: 7.

[71] ــ الدكتور عبد الملك مرتاض: أ ــ ي، دراسة سميائية تفكيكية: ص: 15.

أدبية الأدب أي الخصائص التي تجعل عملاً معيناً عملاً أدبياً»[72]. فكان من الأوائل الذين قدموا مفهوماً للأدبية بصورة منهجية عام (1921) حينما أقرَّ أنَّ :

l'objet de la science littéraire n'est pas la littérature)[73]

, mais la littérarité) بمعنى "أنَّ موضوع الدراسة الأدبية غير متعلق بالأدب، وإنَّما هو متعلق بأدبية هذا الأدب" وبذا تكون الأدبية هي الفيصل الذي يجعل من العمل الأدبي عملاً أدبيا أو غير أدبي كما عبر بذلك غريماس وكور تيس على الأدبية: littérarité autorise à distinguer ce qui)

est littéraire du non littéraire)[74] مما يؤسس لجاكبسون الفضل في كونه السبَّاق في تأسيس الاقتراح الذي ينصُّ على أن موضوع العلم المنشود ليس الموضوع، ولا العمل، ولا هو الأدب بصفته مجموعة أعمال، وإنَّما هو "الأدبية" (La littérarité) أي الخاصية المجردة التي تجعل من عمل ما عملا أدبياً[75].

إنَّ "جاكبسون" في ملاحقته للأدبية يُضعف من مبدأ السببية المباشرة بين ظروف الكاتب وإنتاجه الأدبي؛ لأنه يجعل منها بحثاً ذا طابع بما هو خالص في الأدب، أي ما هو أدبي منذ بدايته، وهو ما يسمح للأدبية بتمييز كلّ نص أدبي عن النصوص الأخرى غير الأدبية، ويكون عندئذ

---

72 ــ الدكتور عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة: ص: 126.

73 - algirdas julien greimas et joseph courtés ; sémiotique , dictionnaire raisonné de la théorie . 4ـــ France , p214 du langage hachette ,

74 . p :Ibid 5 ـــ214

75 ــ ينظر: جان ماري كلينكينبرغ: من الأسلوبية إلى الشعرية: ص: 35.

موضوع علم الأدب هو "الأدبية"، وهو ما يجعل من عمل عملاً أدبياً، وقد اتُّخذ عند "الشكلانيين الروس"، خاصة، كمقياس لتمييز كل نص أدبي[76].

يكاد هذا أنْ يكون التعريف نفسه الذي يتكرّس مع "عبد السلام المسدي" حينما يعتبر أنّ "الأدبية من الأدبي، والأدبي من الأدب، فيكون لفظ الأدبية في منطلقه كأنه النعت القائم مقام منعوتة، وهذا المنعوت المنحجب والمقدّر تقديراً هو "السمة" فكأنَّما قلنا في البدء "السمة الأدبية" التي إذا توفّر عليها الكلام أصبح كلاماً فنياً، أي أدبياً»[77].

هذا ما يتعلق بالنسبة للأدبية من خلال رؤية نقدية متطورة لدى اتجاه نقدي، أما بالنسبة إلى القارئ العادي فهي "مجرد تلقي شعور ما بالجمال يُمْتِعُ النفس، ويغذي القلب»[78]. يدفع هذا الإشكال إلى إضفاء نوع من الغموض على مفهوم "الأدبية" قد يصل إلى "حد الحيرة". لعدم استطاعة تحديدَه بأكثر من أنّه حالة "الاندهاش بعجائبية النص من حيث هي ليست في الصياغة، ولا في اللغة المختارة، وإنَّما هي كلّ مكونات الكتابة»[79].

---

76 – ينظر: الدكتور سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص: 19.

77 – الدكتور عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع: تـونس: سنة: 1994 م: ص: 115.

78 – الدكتور عبد الملك مرتاض: أ – ي، دراسة سميائية تفكيكية: ص: 17.

79 – عميش عبد القادر: أدبية النص: في كتابات أبي حيّان التوحيدي: مخطوط: رسالة دكتوراه: جامعة وهران: كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها: سنة: 2001/2000م: ص: 109، وينظر: توفيق الزيدي: مفهوم الأدبيـة في التراث النقدي: الطبعة الثانية: منشورات عيون: الدار البيضاء: سنة: 1987 م: ص: 8.

ويكون عندئذ البحث "في عناصر مشكّلاتها [الأدبية] ومكونات التأثّر فيها؛ من بعد ذلك. فليست أدبية الأدب مجرد شيء ما نلمحه في النص ثم لا شيء؛ بل إنَّ هذه الأدبية يجب أنْ تنصرف إلى مظاهر أخرى هي التماس عِلَّةِ تأثيرها، وسِرّ استبدادها بالإعجاب"[80]. وعليه يصبح "العمل الأدبي ليس موضوعاً ينهض بذاته، عارضاً الوجه نفسه لكل قارئ في كل فترة تاريخية"[81].

لكل زمن أدبيته "أي خلال حياة النص، مثلما هو الأمر بالنسبة للحقبة التي كان النص مُدْرَكاً فيها، فإنَّ الإدراك الواقعي له من طرف القارئ، والإجراءات المحسوبة لتأمين هذا الإدراك هي ما يكوّن الخصائص الجوهرية للتواصل اللساني ذي المقصدية الأدبية"[82]. يكون الإلمام بالبعد الواقعي الذي يعيش أو عاش فيه النص قبل القارئ ضرورياً. كي يتمكن هذا الأخير من إدراك مناحي الأدبية في النص. وتصير الأدبية "ظاهرة مصاحبة للنقد في كل مراحله"[83].

الأمر الذي يُمْكِنُنا أنْ نستنشفه من "ياوس" حين يستخدم مصطلح، أفق التوقعات، ليصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور. هذه المقاييس تساعد القراء في الحكم على قصيدة من قصائد كما أنّها تحدد ما يعد استخداماً شعرياً

80 – الدكتور عبد الملك مرتاض: المصدر السابق: ص: 17.

81 – رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة: ص: 175.

82 – ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب: ص: 33.

83 – توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: ص: 44.

أو أدبياً بوصفه مناقضاً للاستخدام غير الشعري أو الأدبي للغة. وتتحرك الكتابة العادية والقراءة داخل هذا الأفق[84].

وفي خضم مناقشة طبيعة النص الأدبي والعصر الذي وُجد أو يوجَد فيه، لا نغفل حقيقة مهمة، وهي مدى تمثل هذه الأدبية في هذا النص أو ذاك؛ لأنه كما يرى "ميكائيل ريفاتير" يمكن أنْ يحتوي على بعض البنيات التي لا تلعب أي دور في وظيفته ولا في تأثيره لاعتباره أثراً أدبياً، فيصبح عندئذ من غير الضرورة أنْ تكون الأدبية عبر كامل النص وهو ما أكده "جان كوهن" في عدم الإمكانية من أنْ تكون القصيدة "شعرية" مائة في المائة[85].

ومع ذلك ينبغي على النص الأدبي "أنْ يشير إلى شيء مختلف عن مضمونه وشكله الفردي ويكون هو حرمه الخاص أي ذلك الذي يجعله يفرض نفسه بصفته أدباً"[86]. إشارة "رولان بارت" تلمّح إلى الخصوصية التي من الضروري أنْ تُميّز الخطاب عامة لكي تجعل منه الأدب واللاأدب.

وهو ما يحدد مفهوم أدبية الأدب الذي أقرّه "الشكلانيون" باعتباره يُفضي إلى "شيوع المقترب الوظيفي في الأسلوب وهو الصيغة الأكثر مرونة (...) التي تؤكد دراسة المهيمنات اللسانية التي تصبغ فرادة العمل

---

84 - ينظر: رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة: 174.

85 - ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ترجمة محمد الوالي ومبارك حنوز: الطبعة الأولى: دار توبقال للنشر: الدار البيضاء: سنة: 1988م: ص: 81، وجون كوين: النظرية الشعرية: ترجمة الدكتور أحمد درويش: الطبعة الرابعة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة: سنة: 2000 م: ص: 45.

86 - رولان بارت: درجة الصفر للكتابة: ترجمة محمد برادة: الطبعة الأولى: دار الطليعة للطباعة والنشر: بيروت والشركة المغربية للناشرين المتحدين: الرباط: المغرب: سنة: 1980 م: ص: 28.

الأدبي بوصفها جزءاً من التركيبة اللسانية الكلية للنص"[87]. لكنْ كثيراً ما يُساء فهم الأدبية على نحو يثير اللبس فيفترض مثلاً "أنّ الأدبية كلمة أخرى للاستجابة الجمالية أو صورة أخرى لها. وفيما يتصل بالأدبية فإنّ استخدام مصطلحات كالأسلوب والأسلوبية والشكل أو حتى "الشعر" مصطلحات ينطوي كل منها على إيحاءات جمالية قوية، يساعد في إنماء هذا اللبس"[88]. مما دفع بالمصطلحات أنْ تتفرع من الأدبية، مثل الشعرية وسواها. لتكون الأدبية من بين الحقول الموازية للشعرية، وهي الأكثر قرباً لها، لكنها الأسبق في الظهور في عالم النظرية النقدية الحديثة من الشعرية. يضاف إلى ذلك ترهيصها لما عُرِف بعلم الأدب التي تحاول من خلاله تحديد القوانين المجرّدة التي تمثل قاسماً مشتركاً بين الأعمال الأدبية. ويكون بذلك مصطلح الأدبية مؤهلاً بتعدد مدلوله الذي "تنصبُّ كل إيحاءاته على منصّة الحداثة النقدية بكل جوامعها"[89].

هذا يتيح للبحث أنْ يطرق ما يمكن أنْ تتقاطع الأدبية معه انطلاقا من مفهومها: مثل الجمالية، والأسلوبية، وعلم الأدب، والإنشائية، وأخيراً الشعرية.

---

87 – بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث: مجلة علامات: المجلد: العاشر الجزء 40: المملكة العربية السعودية: ربيع الآخر 1422 م / جوان 2001 م: ص: 284.

88 – ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين: ص: 167. ينظر: الدكتور الشيخ بوقربة: المفاهيم الشعرية في النقد العربي الحديث: مجلة علامات: المجلد: العاشر الجزء 40: المملكة العربية السعودية: ربيع الآخر 1422 م / جوان 2001 م: ص: 333.

89 – الدكتور عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي: ص: 114.

I. الجمالية : (L'esthétique)

يقول عنها "عبد السلام المسدي" لفظة تستعمل "نعتا لكل ما يتصل بالجمال أو ينسب إليه وتستعمل أيضاً اسماً، وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التي يميّز بها الإنسان الجميل عن غير الجميل ولذلك أطلق عليه بعضهم علم الجمال، على أنّ هناك من يلجأ إلى اللفظ المعرب "استيطيقا"[90].

ويجعل منها "محمد غنيمي هلال" امتدادا لفلسفة "كانت" (Kant) المثالية في الوجود والمعرفة على أنّها فصلت بين "الجميل" و "المفيد" وفرقت بين "الشكل" و "المضمون"، وهي - في جانب من جوانبها - فلسفة شكلية، تعطي الشكل كل الأهمية، وتجرده من كل غاية. والجمال المحض عندها لا يتمثل إلاّ في الشكل المحض، الذي يختفي منه كل مضمون. وبهذا فقد مهد "كانت" لمدرسة "الفن لعب" من جانب، كما مهد السبيل من جانب آخر لقيام مدرسة "الفن للفن" وتعدّ فلسفته أقوى لدعامة "الفن للفن" وللرمزيين معاً. مما يجعنا نقرُّ بدءاً أنّ الجمالية، نظرية فلسفية تمحورت مع الفيلسوف الألماني "كانت"؛ ذلك لا ينفي أنّ الجمالية قد علقت بنظرة كثير من المدارس الفنية بالكون لمّا ارتبطت الفلسفة بالوجود، فاستند المذهب الجمالي على النزعة المثالية في الفن والأدب، في خط متوازن مع النظرة الواقعية. مع أنّ هذا التقسيم في أصله تقسيم فلسفي لا في، ولكنه تغلغل في مذاهب النقد الأدبي الحديثة، حتى اتكأت عليه في كيانها وأصبح مبرراً لوجودها. أدّت هذه النظرة بالدراسة النصية الجمالية إلى دراسة

---

[90] - الدكتور عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص: 147.

اللغة الأدبية وظروف إنتاج النص وأدبية الأدب ولو بشكل محتشم. مما حتّم على الجمالية ألا تولي اهتمامها على مستوى المحتوى للعمل الفني فحسب، وإنَّما تعدت إلى شكله.

من ثمرات هذه النظريّة قيام المذهب التأثيري بناء على مبدأ "النقد للنقد" فأُرسي نقد جديد، مفاده أنْ تُنقد القصيدة نقداً مجرداً[91]. وقد تجسّد هذا الاتّجاه في رأي "طه حسين" القاضي بأنَّ الكلام لا يكون أدباً حتى يوجد فيه هذا الجمال الذي تجده فيما تنتجه الفنون الجميلة الأخرى. وهو ما يعكس وجود الجمال في الكلام يعني أنَّ الكلام أدبي[92]. ليكون الحديث عن الجمالية في الأدب عامة، والشعر خاصة، قائماً على ركيزتين اثنتين :

أولاهما: السعي الجاد نحو منهجية أقرب إلى العلمية بالتحام النقد الحديث التحاماً وثيقاً بالمنظومة اللغوية أو اللسانية، وأدّى ذلك إلى بُعد الدراسات عن الهوى والانفعال وقرْبها من العلمنة، كون اللغة ظاهرة عملية تتحكم بشكل كبير في بلورة هذه الجمالية بصدق، خاصة على المستوى الدلالي والفني.

[91] – ينظر : الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: ص: 291: وما بين: ص: 299 –304: وص: 327.

[92] – ينظر : طه حسين: خصام ونقد: الطبعة العاشرة: دار العلم للملايين: بيروت: لبنان: سنة: 1980 م: ص: 86.

ثانيهما : محاولة اكتشاف سمات كل عمل أدبي من داخله، إيماناً بخصوصية النوع الذي ينتمي إليه، فغدا كل نص يقود ناقده إلى المفتاح الأساسي لفكّ ما فيه من تجربة إبداعية وجمالية قد تفرّد بها[93].

الجمالية بهذا الشكل غير مختلفة عن الأدبية كونها تُترصد في النص من منظار لغوي بمفهومه العلمي أولاً، ثم بصفتها غير ثابتة في شكل بعينه سواء فيما يتعلق بالخصائص الخارجية لكل نص أدبي، أو فيما يتضمنه النص من خصوصية داخلية. هكذا تبدّت القيمة الجمالية فيما يجب أنْ يأتي أولاً من إمتاع "طالما كانت هي التي تحدد ما إذا كانت هذه المقطوعة من الكتابة أدباً، أو مقطوعة من الكتابة غير الأدبية"[94]. بهذا النزوع من قبل البحث إلى "جوانية النص شجّع الشكلانيين على الدعوة إلى إقامة علم الأدب مستقل عن التصورات البرانية للفن بعامة والأدب بخاصة"[95].

ب. علم الأدب:

هو وجه من أوجه التطور في البحث عن ماهية الأدبية، وكان ظهوره بظهور الأسس النقدية الجديدة، فتتبع البحث في أدبية النص أو مقروئيته، أو علاقة الناص بالمنصوص. فرمى إلى تأصيل الآليات التي قامت عليها النصوص الكبرى باعتبارها النموذج الأعلى في هذا العلم

---

[93] - ينظر: الدكتور طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة: دار المعارف: القاهرة: مصر: سنة: 1982م: ص: 9 وما بعدها.

[94] - نورمان فورستر: الحكم الجمالي والحكم الأخلاقي في النقد: بضميمة مقالات في النقد الأدبي. ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة: دار المعارف: القاهرة: مصر: سنة: 1982م: ص: 142.

[95] - الدكتور أحمد يوسف: القراءة النسقية ومقولاتها النقدية: ص: 181.

"علم الأدب" لِمَا تحتكره من بناء لغوي فريد أكسبها ديمومتها، وفي الوقت ذاته دون إصدار حكم قيمي عليها. فكان مدار هذا العلم الافتراضي يدور في فلك "تحديد هوية الخطاب الأدبي في بنيته ووظيفته مما يبرز النواميس المجرّدة التي تشترك فيها كل الآثار الأدبية"[96].

هكذا اختصّت ماهية "علم الأدب" بدراسة "أحوال وشروط ذلك المعنى، والأبنية الشكلية التي تنظّم النّصّ من الداخل ويتيح له أنْ يكتسب معاني كثيرة"[97]. فكان التأرجح في دراسة النصوص منحصراً بين "الأدبية" و "علم الأدب"، بل ويصير مصطلح "الأدبية" ذاته "يستوحي مرجعيّته من مفهوم أوّلي أوسع منه وأعرق مدى وهو علم الأدب"[98]. وكانت الأدبية لا الأدب هي التي تشكل موضوع "علم الأدب".

ج. الأسلوبية:

إذا كان البحث قد تناول الأسلوبية ـ بوصفها اتجاهاً نقدياً[99] _ فإنه هنا يتناولها آلية يُراد منها البحث عن البُعد الأدبي للنص. مما يفتح مجالاً لمجموعة من الأسئلة، يمكن حصرها فيما يلي:

---

96 – الدكتور عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص: 132.

97 – الدكتور محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي عربي: الطبعة الأولى: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان: سنة: 1996م: ص: 105.

98 – د. عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي: ص: 114.

99 – ينظر: من هذا المدخل: ص: 16 وما بعدها.

هل أخفقت البلاغة الكلاسيكية بكل آلياتها؟ حتى أدى ذلك إلى ظهور الأسلوبية ! وكيف تمّ التزاوج والتواؤم بين الأسلوبية والأدب؟ وما هي خصائص الأسلوبية الأدبية؟ وهل الأسلوبية نقد أدبي؟

يذهب "رومان جاكبسون" إلى بلورة تعريف للأسلوبية مؤكداً أنّها بحث "عما يتميز به الكلام الفني عن بقيته مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"[100].

أما "ريفاتير" فإنّه يخرج عن هذا الإطار قليلاً حينما يعرفها بأنّها "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميّزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، والتي بها يستطيع أيضا أنْ يفرض على المتقبّل وجهة نظره في الفهم والإدراك، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية (...) تُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معيّن وإدراك مخصوص"[101]؛ لتكون تلك الدراسة "داخل الملفوظ اللساني [خاصة ما تعلق بالباث والمتلقي من خلال] تلك العناصر المستخدمة لفرض طريقة تفكير المسنّن (encodeur) على مفكّك السنن (décodeur)" [102].

فـ "ريفاتير" يرى أنّ الأسلوبية تدرس في النص اللغوي العناصر التي استعملت؛ لتفرض على المحلل تفكير المبلغ، أي إنّها تدرس فِعْل التواصل ليس كنتاج صرف لسلسلة في الكلمات؛ بل كحامل سمة شخصية المتكلم، وكجاذب لانتباه السامع أو القارئ. وتؤول مهمة الأسلوبي بذلك إلى دراسة

---

100 – الدكتور عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص: 37.

101 – الدكتور عبد السلام المسدي: المصدر نفسه: ص: 49.

102 – ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب: ص: 66.

اللغة من وجهة نظر المحلّل؛ لأنّ انفعاليته وفرضياته وأحكامه القيمية هي أجوبة على الحوافز الموجودة في السياق اللغوي، وعندئذ تضطلع الأسلوبية بأَلْسنَةِ التأثيرات[103].

الأمر الذي حدا بالأسلوبيين إلى البحث عن اكتشاف السّمة الفنية بناء على العلاقة بين النص الأدبي كحقيقة موضوعية وبين المخاطب، وهو "ما يجعلهم يندفعون في البحث عن السمة الفنية وراء الطرف الثابت في هذه العلاقة، ألاَ وهو الوجود الموضوعي للنص، ونعني بذلك هنا الأدوات اللغوية المستخدمة في تركيبه"[104].

أما "جورج مولينيه" (Jean Moulinet)، وهو رائد التيار الأسلوبي، فيرى أنّ حقيقة الأسلوبية، في التكفّل بالأدبية، وأن هدفها الأوحد "هو دراسة الأدبية [بمعنى الشعرية] في مكوناتها اللغوية والشكلية"[105]. فعلى محلل الأسلوب أنْ يتفحّص هذه الأدبية التي تتعلق بفصل الوظيفة الشعرية عن سائر الوظائف اللغوية في النص. مما يجعل من الأدبية المراد استخلاصها من طرف المحلل الأسلوبي لا تتم إلاّ بمعرفة الوظيفة الشعرية في هذا النص دون أي اعتبار لحمولته المعنوية، أو ما يثيره من انفعالات اتجاه متلقيه.

---

103 – ينظر: الدكتور علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي: الطبعة الثانية: دار ومكتبة الهلال بيروت: لبنان: سنة: 1995م: ص: 172.

104 – الدكتور فؤاد مرعي: في اللغة والتفكير: دار المدى للثقافة والنشر: دمشق: سنة: 2002 م: ص: 73.

105 – الدكتور بسام بركة وآخران: مبادئ تحليل النصوص الأدبية: ص: 11.

أما عن النقد العربي الحديث تمثّل الأسلوبية عنده في صورة منهج علمي يطرق الأسلوب الأدبي، ليحدّد ويضبط السبل العلميّة لتحليله. ومع ذلك تعتبر درسا مشلولاً؛ لأنه لم يُتوصل إلى توضيح واضح لموضوعها، إذ يتوزعه حقل الدراسة، بين اللسانيات التعبيرية، والبلاغة، والشاعرية السيميائية السردية، والدلالة[106]؛ ليتحقق من هذه التعاريف أنّ موضوع الأسلوبية هو الخطاب الأدبي، وأنّ دراستها منكبة على "طرائق تشكل الأبنية الشعرية، والصيغ الجمالية المتحققة عنها، لتقترب بذلك من فضاء النقد الأدبي[107].

غير أنّ ثمّة ازدواج "المنطلق التعريفي للأسلوبية في بعض الحالات الأخرى فيمتزج فيه المقياس اللساني بالبعد الأدبي الفني استناداً إلى تصنيف عمودي للحدث الإبلاغي. فإنْ كانت عملية الإخبار عِلّة الحدث اللساني أساساً، فإنّ غائيةَ الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة"[108]. مما يُوسّط الأسلوبية بين الإفهامية الإبلاغية والإمتاعية الفنية، لتتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية.

فـ "الأسلوبية" تراعي الوظيفة التأثيرية والجمالية للنص الأدبي، مما يجعل دراستها للمردودية اللسانية مبنيّةً على اعتبارها رموزاً، أو كما يسميها جاكبسون "نظام الترميز".

---

[106] – ينظر: الدكتور عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص: 109. وينظر: الدكتور سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص: 66.

[107] – بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث: ص: 286.

[108] – الدكتور عبد السلام المسدي: المصدر السابق: ص: 35.

وكنتيجة لتطور البحث الأسلوبي ظهر انحراف الشعرية عن الأسلوبية في اعتبار أنّ العمل الأدبي كلّيةً خاصاً بالشعرية، لكونها وسّعت مجال بحثها من اللغة إلى الأدب؛ أي أنّ الاهتمام بالشعرية يجعل الاهتمام بالنص عاماً، أمّا "الأسلوبيون" فيُخضِعون اهتمامهم إلى زاوية خاصة من النص وهي مظاهره الأسلوبية التي يتكشّفونها.

مما حدّد رؤية الأسلوبيين للشعرية في كونها تتعامل بمفاهيم مجردة مع النص الأدبي قاطبة، غير مراعية خصوصية كلّ نص والتي ليست بالضرورة سمة مشتركة بين كل نص أدبي وآخر، بينما الأسلوبية تعاين كل نص على حدة لما يتميز به عن النصوص الأخرى من خصائص فردية.

هذا ما أثار الفرق بين الأسلوبية والشعرية الذي يبدو للوهلة الأولى عند تفحص المصطلحين النقديين، فالأسلوبية تعني بدراسة خصائص أو قوانين نص أدبي ما، دون غيره من النصوص. أما الشعرية فتُعنى بدراسة القوانين العامة للصياغة الأدبية في نص بعينه، إلاّ أنّ الميدان الإجرائي الأسلوبي في تحليل النصوص قاد الدرس النقدي الحديث إلى أنْ يؤلّف بينهما، فتطبيق القوانين الشعرية العامة على نص ما يعني دخولاً في الكشف عن الخصائص الفردية للنصوص نفسها، ففي داخل الأسلوب هناك القوانين العامة للصياغة الأدبية، أو قوانين النوع التي يستحضرها الأديب وهو يبدع نصه من خلال الكيفية التي تُطبَّق بها هذه القوانين، وانتفاء ما يناسب التجربة الأدبية منها، فضلاً عن الخروجات أو

الانرياحات عن تلك القوانين. ومن هنا ذابت الحدود بين الشعرية والأسلوبية[109].

بل إنّ ما توصّل إليه النقد الأدبي المعاصر هو التعامل مع "نظرية مدرسة براغ أو نظرية جاكبسون في الوظيفة الشعرية على أنّهما من الأسلوبيات، بالرغم من أنّهما لا تدّعيان لنفسيهما ذلك"[110] مما يجعل القران بين الشعرية والأسلوبية قائماً، الأمر الذي عبر عنه "ريفاتير" بقوله: "ويبدو لي أنّه من الأفضل تسمية هذه الوظيفة [الشعرية]، بالوظيفة الأسلوبية"[111]. "وهكذا يتناظر مجال الأسلوبية بحقل دلالي واسع يستقطب مفهوماً ثلاثياً قائماً على الجمالية والأدبية والوظيفية"[112]. فتكون الدراسة الأسلوبية مما يبحث "عما ينفرد به كاتب أو نص ما حتى على مستوى الألفاظ"[113]. وعندئذ تبدو الأسلوبية وكأنها قد أخذت على عاتقها دراسة "أدبية" الأدب.

هذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب سواء في صلب المدارس، اللسانية منها والنقدية، أو في معزل عن هذه وتلك هو الذي فجّر بعض مسالك البحث الحديث وأخصب بعضها الآخر، فالمخصب هو كلّ ما من شأنه أنْ يترصّد جماليةً في النص الأدبي، وأمّا الذي تفجّر فهو "البويتيقا

---

109 - ينظر: بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث: ص: 287.

110 - عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية: ص: 36.

111 - ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب: ص: 70.

112 - الدكتور عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص: 45.

113 - الدكتور بسام بركة وآخران: مبادئ تحليل النصوص الأدبية: ص: 34.

الجديدة" والتي تضيق رُؤاها حيناً فتصلح لها عبارة "الشعرية" وتتسع مجالاً واستيعاباً أحياناً أخرى فتحسن ترجمتها بمصطلح "الإنشائية"»[114].

د. **الشعرية:**

ليكن الحديث بداية عن مصطلح الشعرية حديثاً علمياً يقتضي الخوض فيه تعريفاً لها. ويعرفها "جاكبسون" بذلك "الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنَّما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك علّة حساب الوظيفة الشعرية»[115]. لتكون بذلك عنده دراسة لسانية "للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص»[116]؛ لأنها تمثل نوعا من النزوع إلى تمثل القول الشعري باعتباره قولا غير عادٍ.

أما عند "تودوروف" فإنّها تأخذ تعريفاً بوصفها أداة إجرائية تتكفل "بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[117]؛ لأن النصوص تحتاج إلى قوانين توجهها وتمنحها صفة الأدبية، وليتمكن

---

[114] ــ الدكتور عبد السلام المسدي: المصدر السابق: ص: 25.

[115] ــ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ص: 35.

[116] ــ رومان جاكبسون: المصدر نفسه: ص: 78.

[117] ــ تزفيتان تودوروف: الشعرية: ص: 23.

الدارس من الكشف عنها يتوجب عليه معاينتها من خلال القوانين والخصائص الخطابية الأدبية، التي تمنح له التفرد، فهي الصانعة لفرادة الحدث الأدبي وهو ما يعرف بـ "الأدبية".

الشعرية تستنطق خصائص "الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجلياً لبنية محددة وعامة"[118]. من خلال انتظامها داخل النص. لتكون تلك البُنَى الأدبية الثانوية وراء كثافة النص، وقد حصرها "تودوروف" في المستويات اللفظية والتركيبية والدلالية. وعندها تستعمل الشعرية ككاشف للخطابات، ويصبح موضوعها "بناء العمل الأدبي"[119].

هكذا كانت الشعرية عند "تودوروف" مهتمة بالبحث في القوانين الداخلية للنص الأدبي لاستخلاص القوانين العامة، كون النص الأدبي الأداة التي بها يتمّ استكشاف تلك القوانين، فلم يفرق بين ماهيتها ومفهومها؛ لأنه يعتبر أنّ الذي تهتم به "ليس هو الأدب باعتبار كائنا (Etre) ولكن باعتباره خطاباً"[120]، وما النص عنده، إلاّ ما تحدّده الشعرية من خلال تتبعها لخصائصه، ومن ثم فإنّها تتلمّس الشعرية فيه، باختلاف جنس هذا الخطاب شعراً، كان أو نثراً.

أمّا "جان كوهن" فيعتبر الشعرية "كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أنّ الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعاً

---

118 – تزفيتان تودوروف: المصدر نفسه: ص: 23.

119 – ينظر: تزفيتان تودوروف: نفسه: ص: 75، و86.

120 – عثماني الميلود: شعرية تودوروف: ص: 18.

لها؛ بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة"[121]. وبذلك يمكنها أنْ تكون علما، كما صارت اللسانيات علماً، لكن ينبغي لها أنْ تتأسس على مبدأ المحايثة، وهو تفسير اللغة باللغة نفسها، وعندئذ يكون الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أنّ الشعرية تعالج شكلاً من أشكال اللغة أما اللسانيات فتُعنى بالقضايا اللغوية العامة.

لتكون بذلك عند "جان كوهن" دائماً "علم موضوعه الشعر"[122]. ويكون التفريق بين جنسي الأدب، الشعر والنثر؛ لأن كلمة "شعرية" في رأيه "قد عنت زمناً طويلاً معايير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده"[123]. فهو يقابل بين الشعر والنثر، وعنده لا تختصّ الشعرية بالنثر، كما أنَّه ربط في تعريفه للشعرية بعلم الأسلوب الشعري أو "الأسلوبية". باعتباره اللغة الشعرية "واقعة أسلوبية في معناها العام"[124]. مما يجعل الشعرية عند "جان كوهن" تأخذ اتجاهين:

الأول : أنَّها علم موضوعه الشعر، وهي تتبع أصوله للوصول إليه بكل ما يحمل من شاعرية.

الثاني : أنَّها انزياح يولد تفجيراً لغوياً يخلق تفرداً وتأويلاً وتوتراً.

إنّ الاختلاف النسبي الواقع بين الشعريات السابقة، لا يلغي اتفاقها في مرجعية واحدة متمثلة في الخطاب الأدبي، ولاشيء غيره أو خارجه، وهو

121 ـ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 40.

122 ـ جان كوهن: المصدر نفسه: ص: 9.

123 ـ جان كوهن: نفسه: ص: 11.

124 ـ جان كوهن: نفسه: ص: 15.

ما أوحى إلى "جوليا كريستيفا" (Julia Christiva) أنْ تعتبر الشعرية "خطاباً دون موضوع، خطاباً خارج الزمان والمكان يتحدث إلى نفسه ضمن حالة لا متناهية من ابتكار نماذج مستمَدَّة من اللسانيات أو من تصوّر أوّليّ، ومطبَّقَة دون مسوغات مُقْنِعَةٍ بهدف بناء نموذج النص الأدبي المراد دراسته"[125].

هكذا تطور مفهوم الشعرية في النقد الأدبي الغربي، بعدما كان مصطلح الشعرية "في الحقب الكلاسيكية، لا يعني أي امتداد أو أية كثافة خاصة بالإحساس، ولا يجسد أي تلاحم أو أي عالم منفصل، بل هو فقط انعطاف لتقنية لفظية تتمثل في "التعبير" وفقاً لقواعد أكثر جمالاً. أي أكثر اجتماعية من قواعد الحديث"[126] مما يوحي بأنَّ الشكل لم يكن مبعث الشعرية، وإنَّما تتحقق بمعية الإحساس والانفعال.

أما عربيا فيتحدد مفهوم الشعرية باستقرائنا للمعاجم التي تحتوي على العديد من التعريفات لها. قد تُرجمت إلى عدة ترجمات: (الشاعرية، الإنشائية، بويطيقا، بويتيك، نظرية الشعر، فن الشعر، فن النظم، الفن الإبداعي، علم الأدب، الشعرية)[127]. وزيادة إلى عشرة أسماء أحصاها حسن ناظم يرى الغذامي أنَّه لا مانع من "أنْ نضيف إليها بالطبع ترجمة أخرى هي "علم الشعر" التي وردت في أكثر من موضوع في كتابات جابر

---

125 – جوليا كريستيفا: شعرية محطمة: ترجمة وائل بركات: مجلة نوافذ: العدد الخامس عشر: المملكة العربية السعودية: ذو الحجة 1421 هـ / مارس 2001: ص: 169.

126 – رولان بارت: درجة الصفر للكتابة: ص: 58.

127 – ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: الطبعة الأولى: المركز الثقافي العربي: سنة: 1994 م: بين ص: 14– 16.

عصفور»[128]، كما عرّبها "عيسى علي العاكوب" في ترجمته للكتاب الموسوم بـ "نظرية الأدب في القرن العشرين" لصاحبه "ك. م. نيوتن" بـ "الدراسة اللغوية للشعر»[129].

وإنْ كان هذا البحث غير مهتم بتحديد درجات الاختلاف والاتفاق أو حتى الاشتباه بين هذا القدر الهائل من الترجمات الذي يُفترض أنْ يعكس مفهوما واحداً لمصطلح واحد، وغير مهتمّ بترجيح ترجمة دون أخرى، أو حتّى إبانة تحظى بأكبر قدر من الإجماع. إلاّ أنَّ كل همّ الباحث هنا، إبراز حالة الفوضى الي أوصلتنا إليها عملية الاستعارة من الحداثة. وإلقاء الضوء على ما يهمنا من الرؤية العربية لمصطلح "الشعرية" الذي رُجّحَ في ظل هذا التضارب الاصطلاحي، بدعوى أنّه قد شاع بين كثير من النقاد. حتى ّأن كتباً قد تبنى أصحابها المصطلح ووسموها بها[*]، ما أكسبه هذه الانسيابية بين النقاد حتى صار "معْولاً صائبا لمراجعة ما ينجزه الدرس التحليلي في النقد المعاصر أيضاً فيغدو استعماله عندئذ أداة فحص»[130].

---

128 – الدكتور عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة: ص: 156.

129 – يقول عيسى علي العاكوب: إنّ عبارة "الدراسة اللغوية للشعر" (...) مقابلا مصطلح (poetics)". ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين: ص: 124.

* – فعلى سبيل المثال لا الحصر:(كمال أبو ديب:في الشعرية)، (أدونيس: الشعرية العربية)، (نور الدين السد:الشعرية العربية)، (جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية)، (حسن محمد نور الدين: الشعرية وقانون الشعر)، (محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية)، (شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة)، (حسن ناظم: مفاهيم الشعرية)، (صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة)، (حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب).

130 – د. عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي: ص: 95.

يعرف "عبد السلام المسدي" الشعرية انطلاقا من الأرضية الفرنسية فـ "بوايتيك: كانت دلالة الكلمة في قالبها الاسمي منحصرة في المصنّفات التي تضبط قواعد النّظم وقوانين الشعر في بنيته العروضية وأساليبه البلاغية، ثم تطور معناه فشملت دلالتُه النظرية العامة في طبيعة الشعر وغاياته، وقد كان في ذلك ضربٌ من إحياء المعنى الذي صنّف "أرسطو" دَاخل سياجه كتاب الشعر (...) ومداره جوهر الشعر وماهيته"[131]. زيادة إلى أنّ المصطلح يدل على السمة الإبداعية منسوبة إلى بنية الكلام.

أما "سعيد علوش" فالشعرية عنده هي درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي أي الأدبية، فتقوم مقام النظرية العامة، للأعمال الأدبية[132].

وغير بعيد عن رأي "تودوروف" يرى "حسن ناظم" الشعرية بأنها بحث في قوانين الخطاب الأدبي عبر إجرائياتها المنفردة ومرجعها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه. فتصبح الشعرية شبه نظرية عامة مجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً، فهي تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهةً أدبية، مما يجعلها آلية لتشخيص أشكال الأدبية في أي خطاب لغوي[133].

---

[131] ـ د. عبد السلام المسدي: المصدر نفسه: ص: 87.

[132] ـ ينظر: الدكتور سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص: 74.

[133] ـ ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: ص: 8- 9.

وتتخذ الشعرية مع صلاح فضل شكل "المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للشعر، بالمفهوم الواسع لكلمة شعر"[134].

هذا ما يجعلنا نصل إلى أنّ اختيار النقد العربي لمصطلح "الشعرية" أو "الشاعرية" مبنّ على ماهيته النقدية التي تجعل من نص ما نصاً أدبياً. وهو على الجملة تعريف الشعرية أو الشاعرية، لذلك تميزت الشعرية بأنها "تهتم، ليس بمضمون الأدب، وإنَّما تهتم بالطرائق المختلفة التي استناداً إليها يُنتج النص في الأدب"[135]. كما أنَّها قيمة نجدها في الشعر كما نجدها في النثر مما يجعل من "موضوع الشعرية (أو علم الأدب) هو الأدبية، أي آليات الصياغة والتركيب"[136].

فالشعرية إذاً في معناها الواسع تعالج الوظيفة الشعرية خارج الشعر حين تُفْرَض وظيفة أخرى على الوظيفة الشعرية، بينما تكون هذه الوظيفة في الشعر مفروضة على الوظائف الأخرى للغة، مما يجعل الأدبية والشعرية مشتركتين معاً في ما لهما من غاية واحدة. فتتأسس الشعرية تبعاً لذلك في معالجة مسألة ما الذي يجعل رسالة لفظية عملاً فنياً؟، ولأن الموضوع الرئيس للشعرية هو الصفة المميزة للنص، فالعمل الأدبي نفسه ليس موضوع الشعرية ؛ لأنها تبحث عن الخاصيات التي تميز الخطاب الخاص الممثل في الخطاب الأدبي، تلك الخصوصية المجردة التي

---

134 ــ الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: الطبعة الأولى: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجمان: سنة: 1996م: ص: 77.

135 ــ عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية: ص: 78.

136 ــ عثماني الميلود: شعرية تودوروف: ص: 11.

تؤلف فرادة الظاهرة الأدبية: "الأدبية" (literariness)[137]. وعلى هذا ركز الشكليون الأوائل حين "اتجهوا إلى التوحيد بين صفة "الأدبية" وصفة "الشاعرية»[138]. مما يحقق للشعرية ألاّ "تختلف، أولا تكاد تختلف، عن الأدبية»[139]. والفرق بينهما فرق وهميٌ وما يكاد أنْ يكون إلاّ كالفرق الموجود بين الأدب والنقد. وعليه كان التلازم بينهما خاصة فيما ترمي إليه كل واحدة منهما.

وإنْ تَكُنْ الشعرية "تعنى بالغياب المتمثل في الفجوات الدلالية، فإنّ الأدبية تبحث في الأنساق والتنظيمات التي حولت الفعل اللفظي إلى أثر أدبي»[140]. فبحثها في ذلك بمجاله النص الأدبي المثخن بالمعاني المخبوءة بين ثنايا نسيجه اللغوي لتكشف عن الحيثيات التي تشكل الأدبية، فكان الاشتراك قائما في البحث عن هذه البؤرة التي تمثل قمّة النص الأدبي بواسطة آليات لغوية فصارا "يتسمان بالعلمية غير أنّ مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنّى، فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه»[141].

---

137 ـ ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: ص: 36، و ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين: ص: 131، وص: 124، وص: 140.

138 ـ رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة: ص: 28.

139 ـ الدكتور عبد الملك مرتاض: الأدب والأدبية: بحث في الماهية: مجلة علامات: المجلد العاشر: الجزء 40: المملكة العربية السعودية: ربيع الآخر 1422 هـ / جوان 2001 م: ص: 170.

140 ـ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ص: 78.

141 ـ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: ص: 36.

البحث عن البؤرة لا ينطلق من منظور أنَّها توجد في الشعر ولا توجد في النثر لما يحققه الشعر من بعض الخصائص والضوابط في حين يتحرر النثر منها، وإنَّما يُبحث عن الشعرية في الأدب بدفتيه، الشعر والنثر، ولكن في ظل ما تحدده لغة كلٍّ منهما من انحراف (déviation) عن الخطاب العادي الذي ينوء بنفسه عن الشعرية. فهي لا تهتم "بالشعر" كنوع أدبي معروف، بل تهتم بكل إبداع أدبي أو لنقل بكل ما من شأنه أنْ "يبني الأدب في خصوصيته هو "الشعرية" (La Poétique)"[142].

إذاً الشعرية تنشد في عملها هدفين:

أولاً : اكتشاف تلك القوانين الي تؤسس للأدبية.

ثانياً : استخدام هذه القوانين كمادة أولية في دراسة النصوص. لذلك كانت هذه القوانين وسيلة وليست هي غاية لذاتها.

تُصَيِّر الشعرية بفعل هذه الحقيقة إلى أداة تتلمّس مواطن الجمال في النص الأدبي عبر إجرائياتها الخاصة ومرجعها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه، ومن ثمَّ محاولة تعميم هذه الأداة على النصوص الأدبية وجعلها قانوناً لها. فتغدو الشعرية "هي قوانين الخطاب الأدبي"[143].

وإذا كنّا قد لامسنا من خلال الدراسة أنّ مهمة الاسلوبية تكمن في معرفة ما يحوّل الخطاب من عادي إلى خطاب أدبي من خلال بعده عن سياقه الإخباري إلى دوره التأثيري الجمالي عن طريق خصائصه اللغوية

---

142 ـ جان ماري كلينكينبرغ: من الأسلوبية إلى الشعرية: ص: 13.

143 ـ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: ص: 6.

والياته التعبيرية، وهو ما يحقق ماهية الاسلوبية التي "تكمن في تساؤل عملي ذي بُعْدٍ تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية. ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية..."[144].

وقد لامسنا كذلك إستراتيجية الشعرية، التي تختصّ بالتركيز على آليات الخطاب الأدبي، مما يؤهل أنْ تكون الأدبية هي الموضوع الأكيد للشعرية، وتكون بذلك المهام الأساسية للشعرية استنباط الخصائص "التي تضفي على الخطاب أدبيته أي أنّ الخصائص المجردة [التي تمثل في الأدبية ذاتها] وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي"[145].

وعليه، تكون الأدبية أوسع من الأسلوبية والشعرية على حد سواء، لذلك تمكنت من احتوائهما، فإنّهما تعملان على حصر الخصائص الفنية في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته، أي أنّ الخصائص هي الأدبية ذاتها؛ مما يجعلهما تسعيان إلى تشخيص الأدبية ضمن نسيج الخطاب اللغوي والأدبي.

تلك هي نظرة النقد الحديث إلى الأدبية وماهيتها، فكيف نظر إليها النقد العربي القديم، سواء اصطلاحا أو مفهوماً ؟.

مما لا جدال فيه أنّ النقد العربي القديم قد لامس الكثير من القضايا الأدبية التي يتميز بها النص الأدبي الحديث، وهذا دفع أهل النقد

---

[144] – الدكتور عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص: 36.

[145] – حسن ناظم: المصدر السابق: ص: 36.

الحديث إلى اعتبار الإنتاج القديم مقياساً ومعياراً لكل إنتاج جديد، فكان هذا القديم بمثابة المرجعية النظرية، يرجع إليها عند كل اختلاف. من خلال ما وضعه من مقاييس نقدية تدفع بقبول النصوص في مجال العمل الأدبي، بما تُوفره من شروط الجمال الفني، الذي يعتبر غاية الأديب المبدع من أدبه.

بيد أنَّ ما وصل إليه المنظرون العرب القدامى لا يلم بجميع أبعاد الظاهرة الأدبية الحديثة إلماما تاماً، ومع ذلك يوجد بعض التلاقي بين ما جاء به نقدنا القديم، وما جاء به النقد الحديث. "الجاحظ"(*) مثلاً، يرى أنَّ تجليات الشعرية ليست محلّ الأفكار أو المضمون وإنَّما معرضها هو اللغة أو بالأحرى اللفظ حيث قال: "المعاني مطروحة في الطريق (...) وإنَّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنَّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[146]. إنَّ واقع التأكيد هنا متوقف على الخاصية الفنية والقيمة الجمالية للإبداع، وعلى ممكنات الفرادة في بناء النص وتشكيل الخطاب الأدبي. وقد جرى مجرى "الجاحظ" ثلة من النقاد القدامى.

---

* ــ هو أبو عثمان عَمرُو بنُ بحر بن محبوب الكناني الليثي، اشتهر الجاحظ، من أهل البَصرَة وكبار أئمتهم في الأدبِ خاصةً، وكان من فضلاءِ المعتزلة. ألّفَ العَديدَ من الكُتب من بينها: "البيان والتبيين" و"الحيوان" و"البخلاء". توفي الجاحظ سنة 255هـ . ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: دار المأمون: القاهرة: سنة: 1936م: ج/ 16: ص: 74.

146 ــ الجاحظ: كتاب الحيوان: تحقيق عبد السلام محمد هارون: دار الجيل: بيروت: سنة: 1986م: ج/1: ص: 131- 132.

فـ "ابن وهب"[147](ت 337هـ) يؤكد في البرهان على الحسن البلاغي ويجعله كائناً في المنظوم، والمنثور على حد سواء؛ لأنّ لكلّ واحد موضعاً يستعمل فيه، ولأنَّ تحقق الأدبية في الجميع واحدة، فالوصول بالنص إلى مستوى الأدبية يكون في الجنسين الأدبيين، وأما العَيُّ الذي يمثل "العجز عن البيان"[148] فيكون في هذا الكلام بتفاوت.

وهو ما يقرُّ به "الحسن بن بشر الآمدي"[*] (ت 384هـ) حين مفاضلته بين شعرتيْ "أبي تمام"[**] (ت 228هـ) و "البحتري"[***] (ت 284هـ) من

---

[147] ـ ينظر: أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم ابن وهب: البرهان في وجوه البيان: تحقيق الدكتور حفني محمد شرف: مطبعة الرسالة: القاهرة: سنة: 1969م: ص: 191.

[148] ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 245.

[*] ـ الآمدي هو: أبو القاسم الحسن بنُ بشر الآمدي، من عُلماءِ البصرة وأدبائها المشهورين، ألَّفَ عددا كبيرا من الكتب الأدبية والنقدية، من بينها: "المؤتلف والمختلف"، "كتاب نثر المنظوم"، "كتاب تفضيل شعر امرئ القيس على الجاهليين"، "الموازنة بين أبي تمام والبحتري". توفي الآمدي سنة 370هـ. ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/5: ص: 87.

[**] ـ هو أبو تمام حبيب بنُ أوس بنُ الحارث بنُ قيس الطّائي، وُلدَ في "جاسم"، بدمشق ونشأ بمصر، ، وكان في حَداثته يَسقي الماءَ في المسجدِ الجامع، ثمّ قدمَ إلى "بغداد" فنالَ حُظوةَ "المعتَصم" فولّيَ بَريدَ الموصل، وتُوفي فيها سنة (228 أو 231، أو 232هـ)شاعرٌ وأديبٌ من أُمراءِ البيان في عصره وفي شعره قوةٌ وجَزالةٌ. من آثارِه "ديوان الحماسة"، "فحول الشعراء". ينظر: أبو الفرج الأصفهاني (ت 356هـ): الأغاني: تحقيق سمير جابر: الطبعة الثانية: دار الفكر: بيروت: (د.ت.): ج/16: ص: 303، وأبو عبد الله محمد ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد، تحقيق الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، (د.ت.): ص: 140.

[***] ـ هو أبو عبادة، الوليد بن عبيد بن يحي بن عبيد بن شملال بن جابر بن مسلمة بن مسهر بن الحارث بن جشم الطائي البحتري. يكنى أبا عبادة، ولد ونشأ بمنبج من أعمال حلب، ورحل إلى العراق تتلمذ على أبي تمام وكان يعترف بفضل أستاذه عليه، إلا أنه اختلف معه في الطريقة واختلف الناس حول شاعرية كل منهما، فهو شاعر أديب، وبليغ مشهور، وكان يقال لشعره سَلاسل الذهب. واتصل بالخلفاء و مدح جماعة منهم، وأقام ببغداد وتوفي فيها(ت284) ينظر: الأصفهاني: الأغاني: ج/21: ص: 39، وابن النديم: الفهرست: ص: 190، وابن خلكان: وفيات الأعيان: ج/6: ص: 21.

خلال أبيات لهما فيقول: "وهذا [البيت] أبرع من بيتي "أبي تمام"[***] لفظاً وأجود سبكاً وأكثر ماء ورونقاً"[149]. فالرونق الذي حلّ محلّ الأدبية، في هذه المفاضلة، أصبح عند شاعر أكثر منه عند آخر. والسبب في ذلك يرجع إلى خاصية السبك والتشكيل المعتمدة على اللفظ.

وفي الإطار ذاته يرى صاحب الوساطة أنّ "الشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجّة، ولا يحلّى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنّما يعطِفُها عليها القبولُ والطَّلَاوَةُ، ويقرّبُه منها الرونقُ والحلاوةُ؛ وقد يكون الشيء مُتْقَناً مُحْكماً، ولا يكونُ حُلْواً مقبولاً ويكون جَيّداً وثيقاً، وإنْ لم يكن لطيفاً رشيقاً"[150]. فهو يجعل من الطلاوة الحلاوة والرونق صفات للكلام الشعري، بل هي ليست إلاّ في الشعر ومن سماته. وكذلك "أبو هلال

**** ـ وهو يقصد بيت البحتري: [من الكامل]

أَرُسُــومُ دَارٍ أَمْ سُطُــورُ كِتَــابِ   دَرَسَتْ بَشَاشَتَــهَا عَلَى الأَحْقَــابِ

ـ البحتري: الديوان: البحتري: الديوان: دار صادر: بيروت (د.ت). ج/1: ص: 385. ====كما يقصد بيتي أبي تمام: [من البسيط]

لَقَدْ أَخَذْتَ مِنْ دَارِ مَاوِيَّةَ الْحقبُ   أَنْحلُ المَغَانِي لِلْبِــلَى هِيَ أَمْ نَهْــبُ

قَدْ نَابَتِ الْجَزْعُ مِنْ مَاوِيَّةَ النُّــوَبُ   وَاسْتَحْقَبَتْ جِدَّةُ مِنْ رَبْعِهَا الحقَــبُ

أبو تمام: الديوان: شرحه شاهين عطية: دار الكتب العلمية: بيروت: لبنان: (د.ت). ص: 36.

149 – أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة، بين شعر أبي تمام والبحتري: تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد: الطبعة الثانية: مطبعة السعادة: مصر: سنة: 1959م: ص: 398.

150 – القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة، بين المتنبي وخصومه: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي: الطبعة الرابعة: مطبعة عيسى بابي الحلبي وشركاه: مصر: سنة: 1966م: ص: 100.

العسكري"(*) (ت 395هـ) يشترط أنْ يكون الكلام الشعري ذا ماء وطلاوة[151].

ويتحقق حسن الكلام عند أبي حيان التوحيدي في "ما رقّ لفظه، ولَطُفَ معناه، وتلألأ رونَقُه، وقامت صورته بين نظمٍ كأنّه نثرٌ، ونثرٍ كأنّه نظمٌ"[152] فهو يشابه بين وجهي الكتابة. لتكون ملامح النص الأدبي شعره ونثره تدور حول تحقيق الرّقّة واللطافة مما يجسد المتعة الأدبية.

ويكتمل النص الأدبي عند "الباقلاني" باكتمال أمور عدة هي "مراعاة الفواتح والخواتم، والمطلع والمقاطع، والفصل والوصل، بعد صحة الكلام، ووجود الفصاحة فيه: مما لابدّ منه، وأنّ الإخلال بذلك يُخِلّ بالنظم، ويُذْهِب رونقَه، ويحيل بهجتَه، ويأخذ ماءَه وبهاءَه"[153]. هذه المقاييس جعلت ابن رشيق يرفض الوسطية في الكلام الأدبي، خاصة المنظوم منه، فكان عنده من الشعر "شعران: جيد محكك، ورديء مضحك، ولا شيء أثقل من الشعر الوسط"[154].

(*) ــ العسكري أبو هلال: هو الحسن ابنُ عبد الله ابن سهل أبو هلال اللغوي العسكري، كان الغالبُ عليه الأدبُ والشّعرُ. من مؤلفاته "كتاب الصناعتين" و "كتاب شرح الحماسة" و "كتاب التبصرة" و "المحاسن في تفسير القرآن". ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/8: ص: 258.

151 ــ ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: تحقيق علي محمد البجاوي: محمد أبو الفضل إبراهيم: المكتبة العصرية: صيدا: بيروت: سنة: 1986 م: ص: 170.

152 ــ التوحيدي أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة: صححه وضبطه أحمد أمين و أحمد الزين: المكتبة العصرية: صيدا: بيروت: سنة: 1953م: ج/2: ص: 145 .

153 ــ أبوبكر بن الطيب الباقلاني: إعجاز القرآن: تحقيق السيد أحمد صقر: دار المعارف: مصر: سنة: 1963م: ص: 241.

154 ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 116.

أدّى هذا التطور في المواقف الجمالية في منظور النقد العربي القديم إلى تطور في الخطاب الأدبي، والشعر خاصة، وقد اعتمد النقاد فيه، لتبيين "أدبية النص"، طريقة الاحتكام النقدي الذي كان أساسه عبارة "أشعر الناس أو أشعر بيت" دون أنْ "تعني أنَّ هذا الرجل هو الأوفر شعرية من بين كل الشعراء، لكنها تعني أنَّه قد حقق القول المثالي لأجل التعبير عن حافز الغرض، أي أنَّه قد أصاب الغاية في صميمها"[155] فقد قيل "لابن عباس" أي الناس أشعر؟ فقال: أخبره يا "أبا الأسود الدؤلي"، قال: الذي يقول: [من الطويل]

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُنْتأى عَنْكَ وَاسِعُ[156]

فالحكم بالجودة يمثل التأثر، وهو وجه من وجوه الأدبية، الذي يتكئ على الذوق والانفعال الشعوري الآني والخاطرة النقدية الموجزة؛ مما يجعل النص الأدبي ينبني على الاستخدام الخاص - التحريفي _ للغة، الذي يحدد عندئذ أدبية الأدب.

بذا لم يحقق النقد الأدبي العربي القديم، الدقة والضبط، اللذين يجعلانه يكافئ الدراسات والعلوم اللغوية الحديثة التي انبثقت عن ألسنية "دي سوسير" كالأسلوبية والإنشائية والأدبية والشعرية. نلمس ذلك مثلا عند

---

[155] ـ جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية: الطبعة الأولى: دار توبقال للنشر: الدار البيضاء: المغرب: سنة: 1996 م: ص: 17.

[156] ـ النابغة الذبياني: الديوان: تحقيق وشرح كرم البستاني: دار صادر: بيروت: (د.ت.): ص: 81: وأبو الفرج الأصفهاني: الأغاني: ج/11: ص: 7.

"قدامه بن جعفر"[*] (ت 337هـ) الذي يصور لنا مدى استصعاب وضع المصطلح، بقوله: "فإنّي لمّا كنت اخذاً في معنى لم يسبقني إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها، احتجت أنْ أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها، وقد فعلت ذلك، والأسماء لا منازعة فيها إنْ كانت علامات فإنْ قنع بما وضعته من هذه الأسماء وإلاّ فليخترع كل من أبى ما وضعته منها ما أحَبّ فإنه ليس ينازع في ذلك"[157]. ليثبت لنا سلفنا مرة أخرى أنّ المسميات ليست بأسمائها، وإنّما بالحقيقة المودعة فيها، وبذلك فهم بعيدون عن التعصب للمصطلح الذي يضعه أيٌّ منهم إذا رأى الأفضلية فيما وضعه غيره. انطلاقا من مقولة "لا مشاحة في الاصطلاحات".

فوظيفة المتخصصّ في العلم التعامل مع المفاهيم وتوضيحها وتعريفها، ومن ثمة اختيار المصطلحات أو الألفاظ المعرّفة للمفاهيم أو الرموز اللغوية الدالة على مدلولات بذاتها، وفق قواعد الوضع ثم تبيان مجالات استخدام هذه الألفاظ أو الرموز؛ فنخلص إلى أنّ المصطلح يشترط توفره على مفهوم، الشيء الذي لم يتحقق مع ما استعمله العرب القدامى من مصطلحات تقابل مصطلح الأدبية، التي لا تتعدى مستوى اللفظة؛ لأنها لم تحمل بُعداً مفهوماتياً يمكّنها من التميز عن غيرها من الألفاظ أو يجعلها تتعدى معناها العام؛ لكنّا نحاول بلوغ مفهوم الأدبية من

---

[*] ـ قدامة بنُ جعفر: هو أبو الفرج بنُ جَعفر البَغدادي، كاتبٌ وناقدٌ وأديبٌ مشهور، وهو أحد البلغاء الفصحاء،والفلاسفة الفضلاء، كان نصرانياً وأسلَم على يدي "المكتفي بالله" العبّاسي. توفي بعد سنة 320 وقيل 337هـ وله مؤلفات كثيرة من كُتبه: "الخراج"، "جواهر الألفاظ" وكتاب "نقد الشعر". ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/17: ص: 12- 14، وابن النديم: الفهرست: ص: 144.

[157] ـ نقد الشعر، قدامة بن جعفر: الدكتور عبد المنعم جفاجي: دار الكتب العلمية: بيروت. (د.ت.): ص: 68.

خلال تلك الكلمات التي تداخلت فيما بينها بشكل يصل إلى حد تعدد الأسماء لمسمىً واحد هو الأدبية، فتتراءى لنا هذه المصطلحات التي حامت حول مفهوم هذا المسمّى الواحد في النقد القديم.

لنصل إلى أنّ جَلّ النقد العربي الحديث ما هو إلاّ بمثابة الاجترار المفهوماتي، وهو ما أكّده محمد عبد المطلب حينما قال: "لا نكون مبالغين إذا قلنا إنّ كثيراً من الإضافات الحداثية لا تتجاوز تغيير المصطلح الذي يستطيع أنْ يستوعب أكثر من شكل بديعي في حدوده المفهومية"[158]، ولذلك نجد في كثير من الأحيان تكراراً لتلك المصطلحات التراثية كالمجاز والاستعارة والاتساع والعدول، وما سواها ممّا يجاري التطوّر الحداثي.

الديباجة[*] :

"محمد بن سلام الجمحي"[**] هو أوّل من استعمل المصطلح في حديثه عن "النابغة الذبياني" حين اعتبره "أحسنَهم ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام وأجزلهم بيتاً كأنّ شعره كلام ليس فيه تكلف"[159]. فالديباجة وعدم التكلف والطبع من علامات جودة الشعر. وتُعيِّر كلٌّ من الديباجة

---

[158] ـ الدكتور محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان: سنة: 1997 م: ص: 16.

[*] ـ من الدبج وهو النقش والتزيين، وديباجة الوجه حسنه اللسان (دبج)

[**] ـ ابنُ سلاّم: لُغويٌّ وأديبٌ بصريٍ، وُلد سنة 139 هـ وتوفي سنة 232هـ ببغداد، رَوى عند الإمام "أحمد بن حنبل" و "أبي العباس ثعلب". يُقال ابيضّت لحيتُه وله سبعٌ وعشرونَ سنةً، من مؤلفاته "طبقات الشعراء"، "غريب القرآن". ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/6: ص: 204.

[159] ـ محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء: تحقيق محمود محمد شاكر: دار المدني: جدة: (د.ت.)، ص: 56. وينظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء: تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر: 1966م: ج/1: ص: 157.

والرونق في النصّ من قبيل اللفظ لا من قبيل المعنى أو المضمون؛ كما استعمل هذا المصطلح "أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي"[**] (ت 322 هـ): واصفاً إيّاه بالحُسن لمّا عرّف الشعر، بأنّه "هو ما إنْ عَرِيَ من معنىً بديع لم يَعْرَ من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر"[160]؛ أي أنّ الشعر يكون جيّداً إذا كان حَسَنُ الديباجة حتى وإنْ تَعَرَّى من المعنى البديع[161]. فيكون حُسْنُ الديباجة حسب "ابن طباطبا" و"محمد بي الحسن المرزوقي" هو شعرية الشعر. ما يجعل الأدبية محصورةً في تجمُّع بعض الخصائص الفنية الجميلة التي تثير اللذة لدى المتلقي حين تعامله مع النص.

الرونق[*]:

يقترح "قدامة بن جعفر" ملامح أدبية اللفظ وصفة الجودة فيه بأنْ يكون: "سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة"[162]. وبهذا القول تَتّحِدُ نظرة النقد العربي القديم مع نظرة النقد العربي الحديث في اعتبار خصائص الرونق هي ذاتها

[**] – ابن طباطبا العلوي: يرجع نسبُه إلى علي ابن أبي طالب، نشأ بأصبهان وأخذ العلمَ والأدبَ عن مشايخها، ألّف عدّة كتب في الأدب والشعر. توفي سنة: 322ه. ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/17: ص: 142.

[160] – ابن طباطبا أحمد: عيار الشعر: تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام: الطبعة الثالثة: منشأة المعارف: الإسكندرية: مصر: سنة: 1984: ص: 55.

[161] – ينظر: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون: مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر: القاهرة: الطبعة الثانية: سنة: 1967م: ج /1: ص: 7.

[*] – هو ماء السيف وصفاؤه وحسنه. اللسان (رنق)

[162] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 74

خصائص مصطلحي "الأدبية" أو "الشعرية" وبذلك يلتقي المصطلح القديم مع المصطلح الحديث؛ لأنهما يشكلان "صفة جامعة للشعر الجيد الذي توافرت فيه (...) الشروط التي تشكّل بمجموعها صفات الشعر المطبوع غير المكلف"[163].

الطلاوة[**]:

يشترط "أبو هلال العسكري" أن يكون الكلام الشعري ذا ماء وطلاوة؛ لأنه "ربما كان الكلام مستقيم الألفاظ صحيح المعاني؛ ولا يكون له رونق ولا رواء"[164]. كما تنشأ الطلاوة "بائْتلاف الكلام من حروف صقيلة، وتشاكل يقع في التأليف ربّما خفي سببه، وقصّرت العبارة عنه"[165]. هكذا تتموقع الطلاوة بين البناء والإيقاع، وتنصرف إلى الائتلاف بين الحروف والكلمات، فيحصل التلاحم بيت الأجزاء والانسجام بين الأقسام، فتكون "هي التسمية الأعمّ للدلالة على تلاحم أجزاء الوزن، وعلى الجمالية الإيقاعية المنبثقة من تساوق التفاعيل وانسجامها"[166].

[163] ـ الدكتور جمال محمد مقابلة: "الرونق" في النقد: مجلة عالم الفكر: العدد 2: المجلد 30: الكويت: أكتوبر / ديسمبر 2001 م: ص: 44.

[**] ـ هي الحسن والبهجة اللسان (طلي)

[164] ـ ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 170.

[165] ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 225.

[166] ـ الدكتور ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ: الطبعة الثانية: مؤسسة نوفل: بيروت: لبنان: سنة: 1981: ص: 142.

الماء الشعري :

يجعل "الجاحظ" الشعر الجيد هو العذب المتخيَّر للألفاظ، السهل لمخارج الحروف المنتخب للمعاني المدبّج، المبني على الطبع والسبك الجيدين "وعلى كل كلام له ماء ورونق"[167] ويقول المرزباني عن العباس بن الأحنف[*] أنّه يتدفق طبعا وأن كلامه سهل عذب: "ولشعره ماء ورقة وحلاوة"[168]. وإنّ ميزة حُسن الكلام ورقته "صحة الديباجة وكثرة المائية"[169]، فإذا نظرنا إلى هذا المصطلح حديثاً لوجدنا أنّ ما يطلق عليه المعاصرون: "أدبية الشعر" أو "البوتيك" أو "الإنشائية" أو "الشعرية" (Poétique) مصطلحات رديفة له؛ لأنه متى انعدم الماء الشعري لم يعد النص شعراً، والمقصود بالشعر هنا هو الأدب أو الأدبية، ولو توافرت له كل الأصوات الجميلة، والإيقاعات السخية[170].

الحلاوة :

ساقها "الجاحظ" كذلك للتدليل على جمالية اللفظ؛ وإنها ترادف عنده الطلاوة والرشاقة والسهولة والعذوبة. واللفظ الموصوف بها هو الذي "لا

---

[167] ـ الجاحظ: البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون: دار الجيل: بيروت: (د.ت.): ج/4: ص: 24.

[*] ـ هو العباس بن الأحنف بن طلحة الحنفي اليمامي، يكنى أبا الفضل، كان رقيق الحاشية، لطيف الطباع، جميع شعره في الغزل، وأغلب شعره في محبوبته "فوز"، يفتخر بأنّه لا يهجو ولا يمدح، وهو يشبه في المتقدمين عمر بن أبي ربيعة، وفي سنة وفاته خلاف، وإن كان الأرجح أنه مات سنة 193 هـ. ينظر: المرزباني: الموشح: ص: 445، وابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/2: ص:827.

[168] ـ المرزباني أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى: الموشح: تحقيق علي محمد البجاوي: نهضة مصر للطباعة والنشر: مصر: سنة: 1965م: ص: 450.

[169] ـ الحصري أبو إسحاق: زهر الآداب وثمر الألباب: تحقيق الدكتور صلاح الدين الهواري: الطبعة الأولى: المكتبة العصرية: صيدا: بيروت: سنة: 2001م: ج/1: ص 24.

[170] ـ ينظر: الدكتور عبد الملك مرتاض: أ ـ ي، دراسة سميائية تفكيكية: ص: 146.

يعسر على اللسان أنْ يخرجه، والذي تستسيغه الأذن ويطيب فيها وقعه لخلوه مما يشوب فصاحة حروفه ومقاطعه"[171]. فهي صفة تتبع اللفظ من حيث حسن وقعه في السمع وخفّة حركته في النطق. لتكون الحلاوة كما قال "أبو حيان التوحيدي": "المَذوقة بالطبع"[172].

ختاماً لهذا التنويع الاصطلاحي الذي يمكُننا أنْ نضيف عليه العديد من المصطلحات التي ترافقت مع الديباجة والرونق والطلاوة والماء الشعري والحلاوة مثل: البهاء، الصفاء، الفصاحة، الحسن، الرواء، البهجة، الفائدة، النسج، الطبقة، الحسن البلاغي، الإقناع البلاغي، اللذاذة، العذوبة، الرقة، الطبقة... وغيرها وهي مصطلحات، التي عُلّقت ألفاظها بماهية واحدة وهي تقييم النصوص وتثمينها. مما يجعل هذه المصطلحات القديمة مجتمعةً تتقاطع مع الأدبية أو الاتجاهات والمصطلحات المجاورة لها.

وبهذا التأسيس نكون قد تتبعنا مفهوم الأدبية في الفكر النقدي العربي عاكسين تواشجاً بين الرؤى النقدية القديمة التي تتجاوز زمنها لتوحي بمعايير حديثة هي الثمرة الأنضج للتفكير النقدي الحديث. ويكون ما اعتمده النقد العربي القديم هو ما تُنادي به أحدث مدارس النقد الغربي، في أيامنا هذه، وهو دراسة النص بمعزل عن إطاره الخارجي. فدعوة الأسلوبيين المعاصرين لتسليط الضوء على النص الأدبي ذاته معزولاً عن كل ما يتجاوزه من مقاييس تاريخية أو نفسية هي النظرة ذاتها التي سبق إليها النقد العربي القديم. فـ "الجاحظ" مثلا حينما أقرّ بأنّ الشعر

---

171 ـ الدكتور ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ: ص: 105.

172 ـ ينظر: التوحيدي أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة: ج/1: ص: 65.

صناعة، ونسج وجنس من التصوير، لا يختلف في موقفه كثيراً عن موقف الشكلية الروسية أو النقد الجديد في تركيزهما على البناء الفني للقصيدة. وهو ما يجعل من الأدبية وليدة التعامل مع النصوص.

٧ – النص الأدبي من الإبداع إلى القراءة :

تعتبر الكتابة أصل كل الأنشطة الثقافية[173]. والنص هو الأثر الناتج عن هذه الكتابة، التي تحقق المتعة في شكل من أشكالها، كالشكل اللغوي الذي يؤسس للنص من خلال تركيبه من كلمات، بالدرجة الأولى، لا من أشياء أو أفكار؛ زيادة إلى أنَّ النص، وفي الوقت ذاته ، يتجاوز بناءه وشكله إلى مجاله، فتكون القراءة فيه احتفالا معرفيا يوظف طاقات القارئ كلها؛ ويحدث الالتقاء بين الباث والمتقبّل، وعندها يكون النقد الأدبي، منجذباً بين ثلاث نقاط هي: المبدع، النص، المتلقي.

يشكل النص في هذه الثلاثية مركز الثقل؛ لأنه بين القارئ والمبدع بمثابة الساحة التي يلعبان فيها "لعبة الخيال ولو سمع القارئ كل القصة ولم يترك له شيء يتخيله، إذاً لن يدخل خياله الساحة"[174]. فيحدث العقد الأدبي، الذي يُحْدِث نوعا من التفاهم بين الكاتب والقارئ. بداية من الكاتب الذي يسعى إلى تحقيق "أفق التوقع" باحترامه الرصيد المعرفي لدى

---

173 ــ ينظر: الخطيئة والتكفير: الدكتور عبد الله محمد الغدامي: الطبعة الأولى: النادي الأدبي الثقافي: السعودية: سنة: 1985م: ص: 53.

174 ــ ولفكانك أيزر: (Wolfgang Iser) سيرورة القراءة، مقارنة ظاهراتية: ترجمة فاطمة الذهبي: مجلة نوافذ: العدد الخامس عشر: المملكة العربية السعودية: ذو الحجة1421 هـ / مارس 2001 م: ص: 130.

القارئ وإبداعه داخل الأُطُر العادية، وإذا لم يحافظ على هذا الأفق فإنّ عمله لا يلقى أيّ قيمة لدى مجموع متلقيه، وعندئذ يكون الاهتمام بمبدأ التوصيل أي البنية الإبلاغية في النقد الأدبي بمثابة الاعتراف "بكينونة النص، وإقرار لمبدأ تعدد القراءات"[175].

الأمر الذي يفتح أمام البحث تكشف ماهية النص الأدبي الذي يُفْترض أنْ يكون فيها النص ذا بنية مرنة متفاعلة، تجمع الفرد المبدع، والجمهور المتلقي، على الرغم من أنَّه يشكل خليطا ممزوجاً بين "الظواهر العشوائية التي تتواجد دون رباط، يجمع شتاتها، ويجعل منها نظاماً موحداً ومتلاحم الأجزاء"[176]. في صورة كاملة قادرة على فرض خاصيات معينة تميزه عن نصوص أُخَرٍ مغايرة له. الصفة التي تجعل من النص "القول اللغوي المكتفي بذاته، والمكتمل في دلالته"[177].

يتميز النص بتقييم الآليات اللغوية حيث تكون وظائف الكلام متعاقبة لتفسح كل وظيفة المجال لغيرها حتى تؤدي دورها في العملية التوصيلية، كما هو الحال لتلك العلاقات الدقيقة بين عناصر النص، علاقات تتجلى مثلا في الوزن والقافية والجناس والطباق، كي يكون النص خاضعاً للوظيفة الشعرية بصورة أكبر. السّمة التي من خلالها تتفاضل النصوص فيما بينها، تبعاً لقدرة المبدع على التصرف بالمادة اللغوية.

---

175 ــ الدكتورة نسيمه الغيث: البؤرة...ودوائر الاتصال، دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة: سنة: 2000 م: ص: 17.

176 ــ عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي: الطبعة الثالثة: دار الطليعة للطابعة والنشر: بيروت: سنة: 1997 م: ص: 13.

177 ــ الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: ص: 299.

المستخدمة في كتابةِ النّص، ويكون النص الأدبي مميزاً عن غيره من النصوص بفضل ما يحتويه من "العناصر الشعرية" ويغدو "نصاً مغلقاً يستمد وجود من نظامه الداخلي، (...) وليس من خارجه"[178]. كما يغدو هماً يوفر لنا الاختلاف بين النص الأدبي، والوثيقة التاريخية، نظراً لما يثيره فينا من استجابات فنية وعاطفية، كما يرى لانسون[179]. هذه الاستجابة من طرف المتلقي للمبدع عبر النص تشكل عملية التواصل الأدبي، وتعرف بالقراءة، وهي تقوم على تفكيك النّص ومحاولة اكتشاف القصد منه، والتمتع باللعب الأسلوبية المتضمّنة فيه، ومادامت استعدادات الأفراد متباينة فإنّ الاكتشافات لأسرار هذه النصوص سكون بعد القراءة مختلفة أيضاً ومتباينة.

إنّ القراءة الناقدة هي التي تتعامل مبدئياً مع النص باعتباره يحمل معنى خفياً، ينبثق عن شعرية الانزياح، التي "تُضفي على الأثر الأدبي قيمة كانت محجوبة من قبل عن الأنظار، وإذا كانت هذه القيمة تتمثل في شيء فإنّما تتمثل في تجاوز المعنى الحرفي إلى المعنى الكلّي للتركيب"[180]. ويصبح القارئ الناقد الأدبي موجه النص وصانعه الأخير، لذا أوْلَى "ميكائيل ريفاتير" أهمية كبيرة لتحليل طبيعة العلاقة بين المبدع ومفكك السنن أو المتلقي. ففي تضاعف هذه العلاقة المتداخلة المعقدة تنجلي

---

[178] – الدكتور الشيخ بوقربة: المفاهيم الشعرية في النقد العربي الحديث: ص: 334.

[179] – ينظر: لانسون: منهج البحث في تاريخ الأداب: تعريب الدكتور محمد مندور: ملحق بالنقد المنهجي عند العرب: ص: 404.

[180] – الدكتور لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا: الطبعة الأولى: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجمان: سنة: 1997: ص: 141.

الإجراءات والآليات الأسلوبية التي تشكل بنية النصوص الأدبية، ويكون المبدع في أدقّ مراتب الوعي أثناء العملية الإبداعية؛ لأنه يحرص على أنْ يصل إبداعه إلى متلقيه على النمط الذي يحدده وبالطريقة التي يريد أنْ تكون بها إرساليته، وفي المقابل "ريفاتير" يطلب من القارئ أنْ يلتزم بفهم متقاطع مع ذلك الذي انطلق منه المبدع فيكون التقاسم مع ما للمؤلّف من وجهات نظر في الإرسالية[181].

دور المتلقي أنْ يحدد أدبية النص التي تجعل النص نفسه غير أدبيّ "إلاّ إذا استعمل بوصفه أدباً عند جماعة من القراء، أي عندما يضعْ المستقبلون المعاصرون النص في إطار أفق محدد للقراءة"[182]. فالنص الأدبي ليس له وجود فعلي إلاّ عند قراءته. ولذلك كان الشعر أو الأثر الأدبي عامة عند لطفي عبد البديع، لا يظهر إلاّ بواسطة القارئ؛ لأن الظاهرة الأدبية، لا تتحقق فاعليتها إلاّ بالقارئ، فهو شريك في إعادة تشكيل العمل الأدبي الذي لا يتم اكتماله ونضجه إلاّ به، وهو ما يجعل العمل الأدبي يشتبه بالخذروف العجيب الذي لا وجود له ولا حياة إلاّ في الحركة، ولأجل استعراضه وتحسسه أمام العين لا بد من عملية حسيَّة تسمى عملية القراءة، وهو يدوم ما دامت القراءة[183].

فالقراءة تخلق الأدبية التي تحول النص من حيز الإبلاغ إلى أداة إنتاج من خلال التقاطع الحادث بين المبدع والمتلقي أثناء تعاملهما مع النص الذي

---

[181] ــ ينظر: ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب: ص: 25- 26.

[182] ــ خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية: ترجمة الدكتور حامد أبو أحمد: مكتبة غريب: القاهرة: سنة: 1992م: ص: 121.

[183] ــ ينظر: الدكتور لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب: ص: 138- 139.

يلتقيان في بحبوحته، وتكون القراءة الناقدة هي الفارضة على النص سلطة؛ لأنها تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص قارئةً أبعاده التي لم يتلفظ بها بمفرداته، ويكون مبعث القراءة هو البحث عن بؤرة الأدبية ومركز ثقلها في النص. أهي في الألفاظ وشروط جودتها وصحتها ؟... أم في المعاني وشرفها وجدتها ؟... أم في لفظ النص ومعناه على السواء ؟. الشيء نفسه يفرض "على الناقد أنْ يسأل: أين بؤرة القيم الفنية؟ هل هي القصيدة أو قارئ القصيدة أم العلاقة بين الاثنين؟"[184].

لكن هل مجرد الوقوف على النص الأدبي، يكسبه نوعا من الأدبية؟، أيّاً كان المستوى أو الطبقة المعنوية التي يثيرها هذا الوقوف المتمثل في الشرح أو التحليل؛ لذا تركزت مهمة النقد المعاصر في فهم الظاهرة الأدبية وجمالياتها، وأصبح اكتمال الأدبية من خلال المتلقي ، لا يصل إلى ذروته إلاّ عن طريق القراءة التي تدفع بتفاعل النص باعتباره وحدات لغوية مع تصور القارئ. وهي الأشياء ذاتها التي سبق لابن رشيق أنْ أشار إليها للتعبير عن هذه الرؤية النقدية حين اعتبر أنّ الذي "يميز الشعر من لا يقوله، كالبزاز يميز من الثياب ما لم ينسجه، والصيرفي يخبر من الدنانير ما لم يسبكه ولا ضرَبه، حتى إنه ليعرف مقدار ما فيه من الغش وغيره فينقص قيمته"[185].

---

[184] – رينيه ويليك: وأوستن وارين: نظرية الأدب: ترجمة محيي الدين صبحي: الطبعة الثانية: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت: سنة: 1981م: ص: 263.

[185] – ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 117.

لكن هل يشكل النص غاية في ذاته؟. وأنه يستأهل الحصول عليه لذاته؟ وأن قيمته متركزة فيه؟ أم أنّ ثمة وظيفة للّغة في أدبيته، منحصرة في إدهاش القارئ أو تعجيبه، ويكون الوسيط اللغوي، أي اللغة نفسها، منبعه في الإدهاش الذي أساسه الشعور بجدة اللغة. وبذا هل يصير الأدب أدباً، بما فيه من أفكار؟، أم أنّ أدبية الأدب ليست منوطة بالقيمة الفكرية للنص، بل بالتركيب اللغوي الذي يصوغه ويقدمه لنا الأديب. ويصبح "موضوع الشعرية هو الكشف عن أسرارها"[186].

لا يمكن لهذه الحقيقة أنْ تُؤْتَى إلاّ إذا وجد قارئ فعليٌّ لذلك النص، يستطيع الوقوف على ما مدى توفيق المبدع في وصوله إلى الغاية المنشودة من وراء عمله الفني، بل يتجاوز ذلك إلى تقويم هذه الغاية.

ومادام النص الأدبي هو ذلك الذي تتوافر فيه الخصائص الفنية، ويقوم على ما يعرف بالأدبية وبها يتبوأ ويحظى باهتمام النقاد سواء القدامى أو المحدثون. وتُسخر ثقافة الناقد الأدبي لتتجه إلى دعم "أدبية" الأدب، بعد الكشف عنها. والبحث عن "معيار نظري صحيح قادر على أنْ يميز النصوص الشعرية من النصوص غير الشعرية"[187]. أي النصوص الأدبية من النصوص اللاأدبية.

فما هي هاته المعايير التي تدفع النص إلى أنْ يرقى، ويتصف بهذا الوصف؟؛ إذاً ما هي على مستوى الإجراء، تلك الخصائص والسمات التي إذا توفرت في نص ما أصبح أدباً؟. هذه العناصر التي تشكل أدبية النص

---

[186] ــ جون كوين: النظرية الشعرية: ص: 259.

[187] ــ جون كوين: المصدر نفسه: ص: 260.

هي "ما يمكن تسميته بمقروئية النص»[188]؛ لأنها تقوم بتفعيل الكلام الأدبي، فَتُؤَسَّس الأدبية بفضلها، وينتُج عن ذلك "المقروئية"، التي تُكسِبُ النص قابلية القراءة والفهم، أما إذا انعدمت هذه العناصر فعندها يتميز النص باللامقروئية، ويستعصى على القراءة والفهم. مما يدفع بالتساؤل عن وجود قوانين ثابتة تجعل من الكلام العادي كلاماً أدبياً؟.

إنَّ هناك من يرفض إطلاقا تمثّل قوانين جمالية أدبية، وأن العلامات التي تكشف تحقق الأدبية في نص ما، ليست ثابتة أو متشاكلة دائماً، مما يجعلها متغيرة وغير مستقرة؛ لأنها ليست مسجلة لا في السماء ولا في الأرض، ولا توجد قوّة تدعمها وتُظْهِرها قيّمةً صادقة سوى قوّة الناقد نفسه[189]. ومع ذلك يُفترض أنْ يقوم النقد الأدبي في أحكامه على مقاييس وخصائص معينة تجعل من الكلام أدباً، إلاّ أنَّها تبقى غير محددة تحديداً صارماً على حد تعبير "ت. س. إليوت" "بالمعايير الأدبية وحدها، مع أنَّه يجب أنْ نتذكر بأن الأدب يمكن أنْ يتحدد أولاً بالمعايير الأدبية وحدها»[190] وهي المعايير التي يكون النص نفسه سبباً في إيجادها؛ لأن "المعايير والمقولات والخطط، لا يمكن التوصل إليها من الفراغ»[191]. لذا كانت عناصر تكشف الأدبية أو الوصول إلى الخاصية التي تجعل من الخطاب الأدبي خطاباً ذا

---

188 ــ عميش عبد القادر: أدبية النص: ص: 123.

189 ــ ينظر: رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة: ص: 60. ومخائيل نعيمة: الغربال: الطبعة الثانية عشر: مؤسسة نوفل: بيروت: لبنان: سنة: 1981م: ص: 16. وك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين: ص: 26.

190 ــ ولبر سكوت: تعريفات بمداخل النقد الأدبي الخمسة: ص: 56.

191 ــ رينيه ويليك: وأوستن وارين: نظرية الأدب: ص: 41.

جمالية هي "عناصر متميزة، أساسية لا يمكن دونها تحديد هوية العمل بأنه شعري"[192]

وعليه يكون حصر الأدبية عبارة عن درس عناصر الجمال في الأدب، وأسباب القوة فيه، والبحث عن سرّ الجمال يقتضي تحديد مبعثه. فهل هو اللفظ والمعنى سويّاً أم في أحدهما؟ أم أنَّ سرّ الجمال يكمن في الصنعة؟. لذلك يستوجب علينا، كما هو وجوب الجمالية في الأدب، السؤال "أين يكون هذا الجمال !؟" وهو السؤال الذي طرحه طه حسين "أيكون في معانيه أم يكون في ألفاظه، أم يكون في نظامه وأسلوبه، أم يكون في هذا كله أجمع. !؟ يختلف فيه النقاد اختلافا شديدا منذ أقدم العصور الي فكر فيها الناس في الأدب وتحدثوا عنه"[193]

إذاً السؤال كل السؤال أين مكمن الأدبية؟ وما هي مواصفاتها؟ وما المقاييس الضابطة لها؟

ولعله السؤال ذاته الذي أرّق "رومان جاكبسون" ودفعه إلى تتبع السّرّ الذي يجعل من الخطاب خطاباً أدبياً. ويرى الباحث أن السؤال نفسه قد أشار إليه ابن رشيق حين اعتبر أنَّ الشعر قد "أتعب أصحابه قلباً من عرفه حق معرفته"[194] سواء كان هذا الإتعاب على مستوى التشكيل أو البناء أو الإبداع أو على مستوى النقد ومعرفة موطن الأدبية والجمال فيه. فلا يمكن لأحدٍ أنْ يجزم أنَّه جعل من إبداعه الأدبي، أو حتى من نقده

---

192 ــ ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين: ص: 26.

193 ــ طه حسين: خصام ونقد: ص: 81.

194 ــ ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 117.

لهذا الإبداع، اضطلاعاً بمعرفة أدبية النصّ سواء شعراً أو نثراً. ولذا يفترض "جاكبسون" محاوراً ثلاثة لتحديد الأدبية[195]:

أ / إنّ تحقق الأدبية بما تقدمه من شكل متحرر من الآلية، له علاقة بأنشطة الإدراك والتلقي، لأجل ما تفرضه من عملية "تعصير" دائم لهذه الشعرية من خلال ربطها بعلاقات المرسل والمتلقي والرسالة.

ب / نتيجة لذلك التحرر من الآلية، فإنّ اللغة الأدبية تدخل في مجموعة من الاحتمالات السياقية المنتظرة ومدى وقوع ما يتوقعه المتلقي، مما يجعل من هذا التحرر شرحاً لوظيفة الرسالة الأدبية عقب احتمالات الجنس الأدبي والعصر والتقاليد التي تُعمد كقاعدة لدراسة هذا العمل.

ج / وما يحققه هذا التحرر، وما ينتجه هذا الفهم وفق جوانب سياقية، تتحقق الأدبية من خلال الجمع بين الثبات والتطور، ويكون الانتهاء عند تأكيد الاعتبارات التزامنية الملائمة لطبيعة النظم الأدبية وفي الآن ذاته ، مراعاة عمليات التطور الجمالي.

فـ "جاكبسون" يحُدُّ "الظاهرة الإبداعية في الأدب بما يسميه الشعرية، وهي وظيفة غائية تتجلى في إدراك الكلمة من حيث هي كلمة لا من حيث هي مجرد بديل عن شيء مسمى أو تفجير عاطفة»[196]. فتكون جمالية النص الأدبي غير مطلقة ولا معممّة على النص، وإنّما يمكن

---

[195] ـ ينظر: الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: ص: 227 - 228.

[196] ـ الدكتور بسام بركة وآخران: مبادئ تحليل النصوص الأدبية: ص: 9.

مفصل هذه الأدبية في خصيصة معينة، وما القراءة إلاّ استكشافها في تلك الخصيصة؛ ولا تدخل النصوص في مجال الشعرية دون أنْ يتوفر لديها نمط من الوحدة المتبلورة بين تلك الخصائص.

هذه الوحدة لا تنتج عن مجرد حضور الموضوع، ولا عن تكثيف الروابط النحوية ولا عن استخدام المواصفات الاصطلاحية خاصة في الشعر، بل تكمن في "بنية الازدواجية، هذا الازدواج هو الأداة الشعرية المكونة لبنية القصيدة والضامنة لوحدتها؛ ويقتضي كشرط ضروري وكاف تحقّق صيغ متماثلة صوتيا أو دلاليا في مواقع متماثلة أيضاً، سواء كانت هذه المواقع محددة من وجهة نظر دلالية مرنة، أو اصطلاحية مضبوطة مثل الوزن والقافية"[197]؛ فتكون الشاعرية في "إعطاء الدارج طابع الغامض، والمعلوم صفة المجهول والنهائي دلالةَ اللانهائي"[198].

وتكون الأدبية غير معنية بتناول العمل الأدبي في ذاته وحسب "وإنّما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجلياً لبنية عامة لا يشكل فيها هذا الخطاب إلاّ ممكنا من ممكناتها"[199]. ويصبح تحليل النصوص علماً للنص؛ لأن هذا التحليل خاضع إلى جمع لتلك القضايا المتشابكة المتوزعة عبر مختلف العلوم التي تشارك في بناء هذا النص بداية. فعلم اللغة الذي يعني بدراسة الأبنية النحوية وما يلحقها من خواص متصلة بالسياق بكل أنواعه، ثم علم النفس المتعلق بالطرق المختلفة

---

197 ـــ الدكتور صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص: ص: 347 - 348.

198 ـــ الدكتور لطفي عبد البديع: الشعر واللغة: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجمان: الطبعة الأولى: سنة: 1997م: ص: 104.

199 ـــ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: ص: 17.

لفهم النصوص واستذكارها وإعادة بنائها، وكذا علم الاتصال الذي يبحث في مدى التأثير الذي يحدثه النص على المتلقي[200].

فالقراءة إذاً تتجاوز النص لتستعين في حكمها عليه وتفسيرها له وتوضيحها لمعالمه وتحليله على ميادين متعددة من المعرفة كعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الاقتصاد والأنثروبولوجيا. مما يسمح للأدبية أنْ تكون وليدة النص وخارجه؛ وقد ساهم النقد العربي القديم في إدراك أدبية النص، حينما وفر للباحث الحديث أهم المستويات التي تساعد في تشكيل الأدبية، هذه المستويات التي تنبعث من الانفعال الشعوري الذي يدفع إلى تقبل النص الأدبي، مما يوحي بتفضيله على نص آخر، ليحقق بذلك إعجابا به ينبني عليه تعليل وتأصيل لذلك السر الذي أدى إلى الإعجاب، وما هذه المستويات إلاّ محاولة الإحاطة بالأدبية التي تغمر النص[201].

فالنظرية النقدية العربية القديمة، بالرغم من جعلها الشعر أولوية لانشغالها، فإنَّها "خرجت إلى ملاحقة القوانين التي تولّد الشعرية، أي تجعل الكلام حين يتولد من صميمه وتداخل ذلك الصميم كلاماً شعريا"[202]؛ وهذا يؤسس لفقه النقاد العرب، لقضية حصر الأدبية، التي ليست بالأمر الهيّن، بل جعلوا هذا الحصر من باب المستحيل، فلم يتتبعوا البحث عن هذا الموطن، وساروا في تعاملهم مع النصوص على تلمس ما من شأنه بعث لتلك الأدبية، فكان نقدهم غير مركز على مستوى من المستويات.

---

[200] – ينظر: الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: ص: 318 وما بعدها.

[201] – ينظر: توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: من ص: 4 إلى 9.

[202] – الدكتور محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية: الدار العربية للكتاب: تونس: سنة: 1992م: ص: 79.

فهو لم يُبْنَ على الذوق في أغلب الأحيان، حتى وإنْ أعلن ذلك ابن رشيق أنه اعتمد في نقده على الذوق ليجسد هذا الاتجاه الذي يجعل "الذوق الأدبي نعم والذوق المطلق أيضاً"[203] عمدة للنقد الأدبي؛ هذا جعل النقد الغربي خاصة الحديث منهـ ينطلق من النتيجة نفسها التي عاينها النقد العربي القديم، غير أنَّه تجاوزها دون الإجابة عن السؤال الجوهري فيها، ما الذي يؤدب النص؟.

لقد دقق النقد العربي القديم في الإشكالية، وحاول الإجابة على ذلكم السؤال، من خلال الآليات المفترض توفيرها لشعريات متعددة أضيفت لما حدده "قدامة بن جعفر" من وزن وقافية خاصة، ليصبح العمل الشعري غير متعلق بالوزن والقافية؛ بل يتعلق بحقيقة الشعر أو اللاشعر، وعندها يحظى النص بأدبيته. لِيُثْبِتَ العرب القدامى أنَّهم ركزوا على الأسس العامة للصياغة التعبيرية، تلك الأسس هي نفسها ما يؤسس للأدبية، وقد سمها "ابن طباطبا" بـ "تأسيس الشعر"[204]، وكان حصره لها شاملا على عدة مستويات: كالاستعمال اللغوي، والتوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، وتركيب الكلام، وتعريضه وإطنابه وتقصيره وإطالته وإيجازه ولطفه وخلابته، وعذوبة ألفاظه، وجزالة معانيه، وحسن مبانيه، وحلاوة مقاطعه، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة، والتصرف في معانيه وفق كل فن قالت فيه العرب وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها

---

[203] ـ ابنُ رَشيق: قَراضة الذهب: في نقد أشعار العرب: تحقيق الشاذلي بويحيى: الـشركة التونـسية للتوزيع تونس: سنة: 1972 م: ص:7.

[204] ـ ابن طباطبا أحمد: عيار الشعر: ص: 42- 43.

وحكاياتها وأمثالها. فـ "ابن طباطبا" يؤكد على كل ما من شأنه أنْ يجعل الشاعر متحكماً في بناء قصيدته.

ولا يبتعد "القاضي الجرجاني"[*] حين اعتبر أنّ العرب كانت تفاضل بين الشعراء من خلال إبداعاتهم، فيتقدم الواحد عن الآخر بجزالة اللفظ واستقامته، وبشرف معناه وصحته، والجودة والحسن، فتكتسي الأدبية عمله، ويسلّم لصاحبه قصب السّبق؛ لأنه "وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبَدَهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض وقد كان يقع ذلك من خلال قصائدها، ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد"[205].

أما "أبو علي المرزوقي" فإنه يؤسس لعمود الشعر انطلاقا من هذه الأسس العامة والآليات التقنية التي تتصل في غالب الأمر بالصياغة "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف (...) والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتآمها على تخير لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما"[206].

---

[*] ـ القاضي الجرجاني: هو أبو الحَسن علي ابنُ العزيز الجرجاني المشهور بالقاضي، ولد سنة 290 هـ في جُرجان. نشأ بها ثم رحل إلى العراق والشام والحجاز طلبًا للعلم، واشتهر بالفقه وعُلوم اللُغة والتاريخ، وكان إلى جانب ذلك شاعرًا مُتقنًا وكاتبًا مُرسلاً... ألَف العديدَ من الكُتب منها: "تفسير القرآن الكريم" وكتاب "تهذيب التاريخ". توفي سنة 392 هـ. ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/14: ص: 14.

[205] ـ ينظر: القاضي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 33- 34.

[206] ـ المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: ج /1: ص: 9.

هذه الخصوصيات المتعددة التي يتشكل منها الخطاب هي الشعريات المتنوعة التي تُكْسِبُ النص خصوصيةً كبرى هي الأدبية، وبها يتميز عن غيره من الخطابات والنصوص الأخرى.

فأدبية النص قد عُلِّلت بالمنظار العربي القديم وفق ما يتحقق فيه من جمال من خلال ما يتميز به من شعريات، كالتلاؤم بين اللفظ والمعنى، وشرف للمعنى ووضوحه، وجمالية ألفاظه، وجناس وإيقاع وتضمين والتفات وتصدير أو محسنات بديعية بصورة عامة، واستعارة وتشبيه وإشارة وحذف وإيجاز أو لنقل الصورة بشكل أعم، ووزن وقافية،...

إن ماهية هذه الشعريات لا تتوقف على تشخيص الأدبية ضمن نسيج الخطاب اللغوي، فهي ترتفع على "مجرد التصنيف البسيط للأشكال لتكون نظرية للعمليات الشعرية"[207]. ليكون تحليل الأشكال عملا تجريدياً يعتمد على حصر الانحرافات الشعرية؛ مما يفضي إلى عدم تمام تلمّس الأدبية بإعادة تقديم للصياغة، ولا بتلخيص وصفي للنص الأدبي، وإنّما بالتحقق من ثبوت تلك الآلية التي بفضلها يتمّ تأسيس نظرية تقوم عليها الأعمال الأدبية في وظائفها خاصة الشعرية، لتكون عملية التأصيل للمنهج النقدي القرآئي مبنية على الأخذ بالنصوص الأدبية التي تحقق إجماعاً نقدياً لما يميزها من ميزات جعلتها تتفرد بأدبيتها.

إنّ هذا أدى إلى انفتاح الباب أمام الشكلانيين الروس الذين أصبحت الأدبية، تشكل لديهم الخصائص التي تجعل من الأدب أدباً، هي محل الدراسة وموضوع علم الأدب. فاعتنوا بدراسة الخصائص الشكلية التي تمثل البنية

[207] ـ الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: ص: 72.

الداخلية للنص، وأصبح التركيز على الطرائق الناجعة التي تمكّن القراءة من إدراك أدبية النص، هي المنصرفة في أثناء تحليلها للخطاب إلى الأدوات الشعرية التي تشكل مستوياته اللغوية ومكوناته الجوهرية كالقافية، الإيقاع، الوزن، التركيب، الأداء اللفظي، الجرس، المفردات، والبنيات، واللغة عامة، أو كما تصنف على حسب المستويات، كالمستوى الصوتي، والمستوى الإيقاعي، واللغة الإيحائية، وهي في نظر - الشكلانيين الروس- الوسيلة الأساسية لتحقيق التغريب. الذي يجعل من النص محل مسائلة وتأويل.

يصير ما يجعل الكلام أدبيا هو خاصيته المعنوية وخاصيّته الصوتية، إلا أنّ مثل هذه الخاصيات تتوفر في الشعر بصورة أساسيةٍ[208]. وإن كان النقد الحديث[209] قد أجمل هذه العناصر المتعددة في أربعة أسس حين اعتبر أن الأثر الأدبي يقوم على: العاطفة، والخيال، والفكرة، والعبارة أو الصورة. الشيء الذي يثبت أنّ الشعرية لا تعني إلاّ الأدبية وهي بذلك "علم عجوز وحديث السن"[210]

---

[208] ـ ينظر: عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية: ص: 27. والدكتور أحمد يوسف: القراءة النسقية ومقولاتها النقدية: ص: 181. وتوفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: ص: 100. والدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النصص: 348.

[209] ـ ينظر: ـ الدكتور طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي: الطبعة الأولى: مكتبة لبنان ناشرون: بيروت: سنة: 1996 م.

ـ أحمد أمين: النقد الأدبي: الطبعة الرابعة: دار الكتاب العربي: بيروت: لبنان: سنة: 1967 م.

ـ أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي: الطبعة السابعة: مكتبة النهضة المصرية: القاهرة: سنة: 1964 م.

ـ الدكتور أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث: أصوله ومناهجه: الطبعة الثانية: دار النهضة العربية: بيروت: سنة: 1981 م.

[210] ـ جرار جنيت: مدخل لجامع النص: 80.

لكن الإشكال قائم في البحث عن سبب الاختلاف في تحديد بؤرة الجمال أو الأدبية؟ التي تعتبر (أي البؤرة) مركز اهتمام، ومحط قبلة انشغال المحلل الأدبي[211]. وهل هذا الجمال وتلك الأدبية مقتصران على الصورة أو الشكل دون الموضوع (المضمون) أم العكس؟ أم هما معاً؟ أم على قوّة تأثير هذا النص من خلال صدق تجربته؟ أم على كلّ ذلك بصورة مجملة؟.

البحث يحاول أنْ يثبت ابتداء _ من الآن _ تلك الخصائص التي توجِد الأدبية في تشكّلها بـ "مستوى ذَرِّيٍّ أوليٍّ لا في مستوى جزيئي هو نتاج توليف بين عناصر أبسط"[212]؛ لأن الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصاً لا نهائية.

وبهذا يكون التصور لهيكل البحث قد جعلنا نقترب من جل المصطلحات والمفاهيم التي طرحت حول "الأدبية" ومفارقاته وتجلياته في العمل الأدبي، مما يمكننا من جعل الأدبية شيئاً ذا استقلالية.

---

211 ــ ينظر : الدكتور سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص: 32.

212 ــ تزفيتان تودوروف: الشعرية: ص: 85.

الفصل الأول

الأدبية ودلالة اللغة

لم يختلف النقد العربي القديم والنقد الحديث في النظرة إلى مؤشر الشعرية الذي يعلو داخل النص الشعري أكثر منه في النص النثري، مما يجعل الشعر يختلف نوعاً ما عن النثر، فالأول يسعى لاكتساب خصوصيات من خلالها لتوصيل جماليته قبل سعيه لتوصيل دلالته، بيد أنّ الثاني يهتم بالمواضعات اللغوية العادية والأبنية البلاغية المستهلكة، ليصل إلى الإفهام من أبسط سبيل، غير أننا لا نستطيع أنْ نقيم مقابلة في أدبيتهما من خلال دلالتهما الإيحائية والتصريحية بحجة أنّ الأولى تتوفر في الشعر والثانية تتوفر في النثر؛ لأن الحقيقة تستدعي أنّ كلتا الدلالتين متوفرتان في كل من الشعر والنثر، وبذلك قال "أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي"[*] (ت322هـ) حين اعتبر "الشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول"[1].

إنّ المعنى في الشعر يكون مغلّفا بشيء من الغموض أو مُوَكَّلاً بالخروج من المساحة التعبيرية المكشوفة التي تعتبر هي الأخرى ذات أولوية معينة، فهو يتأرجح بين ثنائية الكلام المألوف والكلام الأدبي، أو بين "الأداء اللغوي في أحادية أنماطه وواحدية دلالاته، وبين التركيب الشعري في وفرة أنساقه

* ـ ابن طباطبا العلوي: يرجع نسبُه إلى علي ابنِ أبي طالب، نشأ بأصبهان وأخذ العلمَ والأدبَ عن مشايخها، ألّف عِدّةَ كتبٍ في الأدبِ والشعرِ. توفي سنة: 322هـ. ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/17: ص: 142.

1 ـ ابن طباطبا أحمد: عيار الشعر: تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام: الطبعة الثالثة: منشأة المعارف: الإسكندرية: مصر: سنة: 1984م: ص: 114.

واغتناء دلالته[2]؛ لأن الأول وهو الكلام المألوف يحيل إلى مدلول مباشر، بينما الثاني عكسه تماماً فهو لا يحيل إلى دليل خارجي مباشر، أو على الأقلّ بداية من الوهلة الأولى، وبذا يتقابل النص مع اللانص، ولا سبيل للتفريق بينهما، أي لا يصير النص نصاً إلاّ بما يضاف إليه من مدلول آخر إلى المدلول اللغوي، ويكون هذا المدلول المضاف مميزاً لثقافة معينة، وتكون لغته متميزة بكثافة شديدة، لا تسمح للمتلقي باختراق سريع، فهي تتطلب منه أنْ يتوقف إزاءها، لينشغل بعناصرها البسيطة أو المركبة، المجاورة أو غير المجاورة، التي ترتبط في مرجعيتها الدلالية بعدة احتمالات علقت بها من طول الاستعمال أحياناً، ومن طبيعة السياق أحياناً أخرى، وهي خصيصة شعرية في الصياغة الشعرية، في حين يبقى القول، الكلام العادي، بعيداً عن النصية، أي أنّه لا نص، بحكم أنّه يذوب في المدلول اللغوي؛ فالدوال فيه تظل حبيسة مرجعيتها الدلالية المعجمية، ولا ينظر إليه إلاّ من هذه الناحية[3].

---

[2] ـ الدكتور رجاء عيد: القول الشعري، منظورات معاصرة: منشأة المعارف: الإسكندرية: مصر: سنة: 1995م: ص:107.

[3] ـ ينظر: عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي: الطبعة الثالثة: دار الطليعة للطباعة والنشر: بيروت: سنة: 1997 م: ص: 13 – 14، والدكتور محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان: سنة: 1997 م: ص:203– 204.

أ- فرادة النص الأدبي :

يتحدد الشعر كشكل للكتابة بمفهومها الإبداعي، حينما يتضمن تنظيماً وبناءً خاضعاً لخاصين، هما الوزن والقافية، على عكس النثر الذي لا يخضع لهذا التنظيم، وهو ما دفع بالشعر أنْ يحتلّ مكانة خاصة عند العرب باعتبار أنَّه "كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خُصّ به من النظم، الذي إذا عُدِلَ عن جهته، مجّته الأسماع، وفسد على الذوق"[4] فالشعر عند العرب يقوم ويتأسس داخل بنية الكلام، وفق ميزات معينة لأجل تأدية بعض وظيفته المتمثلة في إيضاح المعنى وتبليغه للسامع. مما أدى حسب "ابن طباطبا" بالحكم الغريبة العديدة التي "ازدُريتْ لرثاثة كُسوتها، ولو جُلِبت في غير لِباسها ذاكَ لكثُر المشيرون إليها، وكم من سقيمٍ من الشعر قد يئِس طبيبه من بُرئِه، عولج سقمُه فعاودتْه سلامتُه"[5]، وهو ما ردده الكثير من النقاد العرب القدامى بعده، لما اعتبروا حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيدان المعنى بهاء وحسنا ورونقا، ما يستلزم على الإبداع الأدبي أنْ يحقق المتعة أو اللذة التي تتجسد عند القارئ، زيادة على تحقيق دلالته، وهو يقرأ النص الأدبي، وما يحدث في نفسه من متعة أثناء تنقله بين الصور والمشاهد، بل وحتى الألفاظ.

إنَّ فقر النص من اللذة، وعدم استطاعته تمكين القارئ منها. يُخْرِج هذا النص ـ الفقير ـ من دائرة الأدبية، كونه يعتبر وقتئذ كلاماً أو لا

---

4 ــ ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 41.

5 ــ ابن طباطبا: المصدر نفسه: ص: 46.

نص، وهو ما عبّر عنه "الحسن بن بشر الآمدي"[*] (ت 384هـ) لمّا اعتبر مجيء "لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سَبْكٍ جيّد ولا لفظ حسن كان ذلك مثل الطِّراز الجديد على الثوب الخَلَقِ"[6] فلذلك لم يُرَدْ من الشعر إلاّ حسن اللفظ وجودة المعنى، وهذا ما ذهب إليه القاضي الجرجاني في رأيه لمّا اعتبر أنَّ "الشعر لا يُحَبَّبُ إلى النفوس بالنظر والمُحاجّة، ولا يحلّى في الصدور بالجِدَال والمُقايسة، وإنّما يعطِفها عليه القبولُ والطلاوة، ويقرّبه منها الرونق والحلاوة؛ وقد يكون الشيء مُتْقَناً مُحْكماً، ولا يكونُ حُلْواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفا رشيقاً"[7]؛ لأنّ الحلاوة والرونق ليسا إلا في الشعر ومن سماته. كما أنّ أبا هلال العسكري هو الآخر تبنّى هذا الاتجاه وذلك ما يظهر في قوله: "ومن الدليل على أنَّ مدار البلاغة على تحسين اللفظ أنَّ الخُطَبَ الرائعة، والأشعار الرائِقة ما عملت لإفهام المعاني قط؛ لأنَّ الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدةِ منها في الإفهام، وإنّما يدل حسن الكلام، وإِحكامُ صَنْعتِه، ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديعُ مَبَاديه، وغريب مبانيه على فضل قائلِه

* ـ الآمدي هو: أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، من علماء البصرة وأدبائها المشهورين، ألف عددا كبيرا من الكتب الأدبية والنقدية، من بينها: «المؤتلف والمختلف»، «كتاب نثر المنظوم»، «كتاب تفضيل شعر امرئ القيس على الجاهليين»، «الموازنة بين أبي تمام والبحتري». توفي الآمدي سنة 370هـ. ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/5: ص: 87.

6 ـ أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة، بين شعر أبي تمام والبحتري: تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد: الطبعة الثانية: مطبعة السعادة: مصر: سنة: 1959م: ص: 381.

7 ـ القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة، بين المتنبي وخصومه: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي: الطبعة الرابعة: مطبعة عيسى بابي الحلبي وشركاه: مصر: سنة: 1966م: ص: 100

وفهم مُنْشئه (...) ولو كان الأمر في المعاني لَطَرحوا أكثر ذلك فرَبحوا كَداً كثيراً، وأسقطوا عن أنفسهم تعبا؟ طويلاً»[8].

فالخصوصية متعلقة بالبناء الذي ينفرد به الشعر، حتى أصبح تمام جمال النثر بما يتضمن من الشعر، وحسن الرسالة بما فيها من الشعر ولو بيتاً، في حين لا يأخذ الشعر حسنه من النثر؛ "لأن صورة المنظوم محفوظة، وصورة المنثور ضائعة»[9] هذه الخاصية دفعت العرب أنْ يستحدثوا الشعر، وفق رأي "عبد الكريم النهشلي"[*] (ت 405هـ) إذ "لما رأت العرب المنثور يندّ عليهم، وينفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم؛ (...) فأخرجوا الكلام أحسن مخرج»[10] وهو يريد هنا الشعر.

---

[8] ـ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: تحقيق علي محمد البجاوي: محمد أبو الفضل إبراهيم: المكتبة العصرية: صيدا: بيروت: سنة: 1986 م: ص: 58/59.

[9] ـ التوحيدي أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة: صححه وضبطه أحمد أمين و أحمد الزين: المكتبة العصرية: صيدا: بيروت: سنة: 1953م: ج/ 2: ص: 136.

[*] ـ عبد الكريم النهشلي: هو أبو محمد عبد الكريم النهشلي بالمحمدية (المسيلة حالياً)، وقَضى بها أيامَ شبابه، أخذ مبادئه الأوّلية، فقرأ العلم والأدب على مشايِخها، ثم تاقت نفسُه للمزيدِ من الدراسَةَ والتّخصُص فرحل إلى القيروان، وبِسرعَةٍ بَدأ نجمُه يَلمَعُ في الشعرِ والأدبِ والنقدِ...كان محتَماً بين أصدقائه وتلامذته...تولّى التدريس في القيروان. عرف عنه بالإضافة إلى النقد أنه شاعر نضم في مختلف الأغراض الشعرية من وصف، ورثاء، ومدح. وكان عالما من علماء اللغة والأخبار، وإشتغل كاتبا في ديوان المعز بن باديس الصنهاجي، تتلمذ عليه الكثيرون منهم ابن الربيب وابن رشيق، وكانت وفاته بالقيروان سنة (405هـ) ينظر: ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص: 170. عبد الرحمن الجيلالي: تاريخ الجزائر العام: الطبعة السابعة: ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر : سنة 1994م: ص: 290، وص:351- 352.

[10] ـ أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي: اختيار من كتاب الممتع، في علم الشعر وعمله: تقديم وتحقيق الدكتور منجي الكعبي: الدار العربية للكتاب: ليبيا، تونس: سنة: 1977م: ص: 24.

فتفضيل الشعر راجع إلى طبيعة بنائه فاللفظ "إذا كان منثوراً تبدّد في الأسماع وتدحرج على الطباع (...) فإذا أخذه سِلْكِ الوزن، وعقد القافية؛ تألفت أشتاته، وازدوجت فرائده وبناته، واتخذه اللابس جمالاً، والمدخر مالاً، فصار قِرَطَةَ الآذان، وقلائد الأعناق، وأماني النفوس، وأكاليل الرؤوس، يقلَّب بالألسن، ويُخْبأ في القلوب مصوناً باللب ممنوعاً من السرقة والغصب"[11].

وما هذا إلا تبرير من "أبي علي الحَسَن ابن رَشِيق"[*] في تفضيل الشعر على النثر، المبي على نظمه الذي به استحسن على المنثور، والذي به تميز فعلق في الذاكرة وتغنت به الألسن واستساغته الآذان، وهو ما يؤكده

---

[11] ــ أبو علي الحَسَن بنُ رَشِيق المَسِيلي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد: الطبعة الخامسة، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة: سوريا: سنة: 1981 م: ج/1: ص: 19- 20.

[*] ــ هو: أبو علي الحَسَن بنُ رَشِيق وُلِد بالمحمدية قديماً المَسِيلة حالياً سنة (390هـ) قرأ بها الأدب، وقالَ بها الشعرَ، اكن تاقَت نفسُه إلى التَزيُّد منه ومُلاقاةِ أهلِ الأدبِ، فَرحلَ إلى القَيروان، حيث تتلمذ على أيدي نخبة من الشيوخ منهم، القيرواني، وعبد الكريم النهشلي، وإبراهيم الحصري وغيرهم، عرف بالقَيرواني. ابنُ رَشِيق أحدُ الأفاضِلِ البُلغاء، لَهُ تَصانيفُ كثيرةَ لكن لم يصل منها إلاَّ: «العمدة في صناعة الشعر ونقده» و «أنموذج الزمان في شعراء القيروان» و «قراضة الذهب في نقد الأشعار العرب» و «ديوان شعر» التحق ابن رشيق ببلاط المعز بن باديس، ثم ارتحل إلى المهدية بعد نكبة القيروان، ثم إلى صقلية إلى أن وافته المنية سنة (456هـ) . قال عنه ابنُ بسام في كتابِ «الذخيرة»: بلَغني أنَّه وتأدَّبَ بها قليلاً، ثمَّ ارتحَلَ إلى القَيروان سنة 406 هـ، (ست وأربعمائة). أبوه مَمْلوكٌ روميٌ من مَوالي الأزد، وتوفي سنة 463 هـ (ثلاث وستين و أربعمائة)، وكانت صَنعةُ أبيه في بَلَدِه - وهي المُحَمَّدِية - الصياغةَ، فعلَّمه أبوه صَنعتَه وقرأ الأدبَ بالمحمّدية، وقالَ الشعرَ وتاقت نفسُه إلى التَزيُّد منه ومُلاقاةِ أهلِ الأدبِ، فَرحلَ إلى القَيروان، واشتَهرَ بها ومَدَحَ صاحبَها، واتَّصلَ بِخدمَتِه، ولم يَزل بِها إلى أن هاجَم العَربُ القَيروانَ وقتلوا أهلَها وخرّبوها، فانتقَلَ إلى جزيرة «صقلية» وأقام بها إلى أن مات... قال في مختَلَفِ الأغراض ...و ألَّف..: «قراضة الذهب،» وكتاب «الشذوذ في اللغة«، وكتاب «متفق التصحيف»...ورَشِيق: بفتحِ الرّاء وكسرِ الشينِ المُعجَمة وسُكونِ الياء المُثَناة من تحتِها و بعدها قاف. ينظر: ابن خلِّكان: أحمد ابن محمد: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: تحقيق الدكتور إحسان عباس: دار الثقافة: بيروت: لبنان: 1970م: ج/2: ص: 85-87، وأبو الحسن علي الشنتريني ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: تحقيق الدكتور إحسان عباس: الدار العربية للكتاب: ليبيا- تونس: الطبعة الأولى: 1979م: القسم الرابع: المجلد الثاني: ص: 597.

حديثا الشاعر الفرنسي فاليري حين يتحدث عن خصوصية الشعر التي تؤهله للبقاء في الذاكرة. الشعر ينبغي أنْ يحفظ بكلماته نفسها[12]. وهو الشيء ذاته في الفكر العربي الذي يرى أنّ الشعراء لم يؤثروا الشعر على النثر إلاّ "لاعتبارات ودواعٍ لها علاقة بالناحية الإيقاعيَّة خاصة مما يجعله يعلق بالأذهان، ويلصق بالذاكرة، فيكون النص النثري سريع الاستيعاب يفرض نفسه على المتلقي أكثر من النص النثري"[13] ولذلك ينبغي التأكيد على هذه الحقيقة التي لا ينبغي لها أنْ تُجهل أو تتجاهل.

ابن رشيق شبه اللفظ الشعري بالدُّرّ، الذي إذا نُثِر لم يؤمن عليه من الضياع، ولم ينتفع به، في ما يُرتَجَى منه في تحقيق الجمال الذي له استُجْلِبَ وكُسب؛ لكنْ إذا نُظِّم كان هذا التنظيم صَائناً له من الابتذال، مُظْهِراً لحسنه حتى ولو كثُر استعماله، لذلك لم يُلْزِم ابن رشيق الكاتب بمجاراة الشاعر في إحكام صنعة الشعر؛ لأن يرغب في حلاوة الألفاظ وطيرانها؛ فيندفع إلى صنع الشعر تظرفا خاضعا للتخير والاستظراف، لا عن الرغبة والرهبة، وعليه لا يحاسب الكاتب الشاعر في شعره محاسبة الشاعر المبرز الذي الشعرُ صناعته، والمديح بضاعته[14]. وفي هذا الاتجاه يجري الحكم في قول "كشاجم الكاتب"(*):

---

[12] ـ ينظر: خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية: ترجمة الدكتور حامد أبو أحمد: مكتبة غريب: القاهرة: سنة: 1992م: ص: 54.

[13] ـ الدكتور محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي: نشأته وتطوره (دراسة وتطبيق): من منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق: سوريا: سنة: 2000 م: ص: 35.

[14] ـ ينظر: ابنْ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 109- 110.

(*) ـ هو محمود بن الحسين بن السندي بن شاهك، يكنى أبا الفتح، وقد لقب نفسه بكشاجم، فسئل عن ذلك فقال: الكاف من كاتب، والشين من شاعر، والألف من أديب، والجيم من جواد، والميم من منجم، وكان من شعراء عهد

وَلَئِنْ شَعُرْتُ فَمَا تعَمْــمَدْتُ الْهِجَاءَ وَلاَ الْمَدِيْحَهْ

لَكِنْ وَجَدْتُ الشّعْرَ لِلْآ دَابِ تَرْجَمَـةً فَصِيْحَهْ[15]

فقدَّم الشعر اعتمادا على حقيقته الأدبية التي تخضع للصياغة في التعبير، على ما تحققه من التأثير، فكان البُعْدُ الجمالي التأثيري هو المهيمن، والمحفّز للشاعر على تجاوز قيود وحدود التعبيرات المألوفة، ومن ثم الخروج عن المعتاد. وعلى ذلك وقف "جان كوهن" حين اعتبر استعمال الشاعر للغة ليس إلاّ وسيلة لإرادته نقل رسالة إلى سامعيه، فهو يريد أنْ يُفْهِم، ولكن إفهامه يجب أنْ يكون بطريقة مغايرة عمّا اعتاده هذا السامع، فهو "يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم عند المتلقي يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تنيره الرسالة العادية"[16]. فيكون النثر عند "جان كوهن" غير خارج عن استعمال اللغة بطريقة غير شعرية ويشمل ذلك حتى النثر الأدبي، في حين وعلى النقيض، تنبثق الشعرية عنده من داخل النص الأدبي وما يوفره من لغة بعيداً عن علاقته بما هو خارج عنه. لتكون لغة الشعر صورة منحرفة عن لغة النثر، وهي

الله بن حمدان والد سيف الدولة . ت 360 هـ. ينظر: ابن النديم: الفهرست: ص: 154، وابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد: ص: 146.

[15] ـ محمود بن الحسين الرّملي كشاجم: الديوان: تحقيق أبي عبد الله محمد حسن محمد حسن إسماعيل الشافعي: الطبعة الأولى: دار الكتب العلمية: بيروت: 1998 م: ص: 50. لكن عند ابن رشيق يرد صـدر ثـاني البيتين بكلمة رأيت بدلاً من وجدت. ينظر: ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص:110.

[16] ـ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري: الطبعة الأولى: دار توبقـال للنـشر: الدار البيضاء: سنة: 1986م: ص: 95

الخصيصة التي تميزه عن النثر وتمثل في قدرته على "دمج ما لا يندمج من الأشياء وعلى الجمع بين المتنافرات"[17].

غير أن ابن رشيق لم يكتف في تناوله للشعر بما سبق، بل توسع في تناوله ذلك، فنظر إليه من وجهتين اثنتين: كعلم وكفن. فمن حيث أنه علمٌ، نجد منه دراسة عامة حول الشعر، أما فيما يتصل بالشعر كفن، فتعلّق الأمر ببنائه وألفاظه ومعانيه وأوزانه وقوافيه، لذلك رافق اللفظ مع الوزن في تعريفه للشعر، فكان التعريف مدخلا لتكشف ابن رشيق لموطن الأدبية في الشعر، فهو لم يقتصر على تعريف "قدامه بن جعفر"[*] (ت 337هـ)، الذي يعتبر أشهر من صاحبه، القاضي بأن الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى[18].ولا يختلف كلام قدامة هذا عمّا قال به ابن منقذ لمّا اعتبر بل أنّ الشعر «أربعة أشياء لفظ ومعنى ووزن وقافية»[19]. كما أنّ الحاتمي قد

---

17 ـ كمال أبو ديب: في الشعرية: الطبعة الأولى: مؤسسة الأبحاث العربية: بيروت: سنة: 1987م: ص: 125.

* ـ قدامة بنُ جعفر: هو أبو الفرجِ بنُ جعفرِ البغدادي، كاتبٌ وناقدٌ وأديبٌ مشهور، وهو أحد البلغاء الفصحاء،و الفلاسفة الفضلاء، كان نصرانياً وأسلم على يدي «المكتفي بالله» العبّاسي. توفي بعد سنة 320 وقيل 337هـ وله مؤلفات كثيرة من كُتبه: «الخراج»، «جواهر الألفاظ» وكتاب «نقد الشعر». ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/17: ص: 12- 14، وابن النديم: الفهرست: ص: 144.

18 ـ ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر: الدكتور عبد المنعم جفاجي: دار الكتب العلمية: بيروت. (د.ت.): ص: 64.. ينظر: أبو عليّ محمد بن الحسين الحاتمي: الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره: تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم: دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر: بيروت: سنة: 1965م: ص: 25.

19 ـ أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر: تحقيق عبد آ.علي مهنا: الطبعة الأولى: دار الكتب العلمية: بيروت: لبنان: سنة: 1987م: ص: 404.

ذهب إلى اعتبار أنّ من عناصر الشعر زيادة على ما قاله قدامة التشبيه والاستعارة[20].

فتَمَيَّزُ ابن رشيق بدا فيما أضافه من اقتضاء الشعر لنسق معين من البناء. لا يستوجب أنْ تكون مادته اللغوية خاصة؛ إنَّما ينبغي أنْ تخضع هذه المادة لشروط تميزها عن اللغة العادية، فألفاظ الشعر معروفة لدى الشعراء وغير الشعراء، ولا يطالب الشاعر أنْ يعدوها، ولا أنْ يتجاوزها إلى سواها، ولا أن يُحدِث خلخلة في اللغة من جهة ألفاظها، وإنَّما هو مطالب بالامتثال لحقيقة الشعر التي تجعل منه كل "ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له، وبني عليه، لا على سواه"[21]. فالشعر حُدِّدَ موقوفا على الغاية الجمالية، حين اعتُبِر أنَّه لا يعني غير الطرب وهز النفوس وتحريك الطباع؛ لأنه لا يُرَاعىَ فيه إلاّ حسن البناء اللفظي بصورة أخص. فاقتصرت شعرية القصيدة، أو فنيتها في بنيتها، وفي كيفية التعبير عن مضمونها لا في مضمونها، ووظيفتها. وهو ما عبر عنه "أبو نصر الفارابي" (*) (ت 339هـ) قبل ذلك في تقريره لأدبية النص الشعري وحصرها في الإمتاع بهيمنة الميزة الشعرية، لا غير، فاعتبر

---

[20] ــ ينظر: أبو عليّ محمد بن الحسين الحاتمي: الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره: تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم: دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر: بيروت: سنة: 1965م: ص: 25.

[21] ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 128.

* ــ وُلدَ أبو النَّصر محمد ابنُ محمد ابن طرخان ابن أوزلغ في مدينة فاراب في إقليم خُراسان التركي... أكبَّ على الدَّرسِ في بلدَته وكان يُجيدُ الفارسيةَ والتُّركية والكُردية، وأتقنَ العربيةَ في بغداد، وتتلمذ على أبي بشر متّى (المتوفى عام 328هـ)، ودَرس عنه المنطق... فكان أكبرَ الفلاسفة على الإطلاق... وأخذ عنه ابنُ سينا وابنُ رشد وغيرُهما من فلاسفة العرب. مؤلفاته: «ما بعد الطبيعة» «الجمع بين رأي الحكمين» و «قوانين في صناعة الشعراء». تُوفي الفارابي سنة 339 هـ. ينظر: ابن خلكان: وَفيات الأعيان: 100/2.

أنّ الكثير من الشعراء الذين لهم "قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة، ويزينونها، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً، وإنّما هو قول خطبي، عدل به عن منهاج الخطابة"[22]. هذا حكم على الخطاب الشعري حتى وإنْ توفر فيه الوزن. لأن الشعر عنده بلغته الانحرافية. لا بتلك اللغة العلمية التي تجعل الإقناع هدفاً لها.

ويكاد يكون الإمتاع هو السبب نفسه الذي يراه "ابن سينا" مؤديا بالعرب إلى قول الشعر، إلاّ أنّه يفرعه إلى فرعين "أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه"[23].

وهو ما وقف عليه النقد الحديث حين ربط اللغة الشعرية بوظيفة الشعر ولا يمكنها أنْ تكون دونه لأن مما لاشك فيه أنّ أي كلمة أو اسم أو ما يجري مجراهما، يستعمل دائما في النص الأدبي "للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره. وبناء على ذلك فهو قولٌ أكثر صناعة من الكلام العادي. هناك إذاً وعي باللغة في أساس الفعل الأدبي"[24]. فعلى المبدع أنْ ينتقي ألفاظه لتؤدي وظيفتها

---

22 ـ الفارابي: جوامع الشعر: بضميمة تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: لأبي الوليد ابن رشد: تحقيق الدكتور محمد سليم سالم: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية: القاهرة: سنة: 1971م: ص: 173.

23 ـ أبو علي الحسين ابن سينا: الشعر: ضمن كتاب الشفاء: تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي: الدار المصرية للتأليف والترجمة: القاهرة: سنة: 1966م: ص: 34.

24 ـ تزفيطان تودوروف: الشعرية: ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة: الطبعة الثانية: دار توبقال للنشر: الدار البيضاء: المغرب: سنة: 1990م: ص: 10.

الفنية أولاً ثم الإبلاغية ثانيا، ليكتسب النص الأدبي تميزاً بإثارة العواطف وتحريك المشاعر.

إنّها القاعدة الي جعلت النقد العربي القديم يهتم بالصياغة الي يسعى إليها المبدع، مبعداً في كثير من الأحيان الاهتمام بالمعنى، وهو "رأي معظم نقاد أوروبا اليوم، الذين يرون أنَّ أمر المعاني في الشعر ثانوي بالنسبة إلى الصياغة»[25]. كما هو شأن نقاد الأدب العربي المحدثين بداية من "طه إبراهيم" في الثلاثينات ليعلنوا أنَّ أهم شيء في الشعر هو الصياغة وليس المهم إذاً شيئاً يقال، وإنَّما أنْ يقال هذا الشيء في بيان جميل لأن الشعر لم يعد أصلا يُعنى بالفائدة أو المنفعة، وأصبح الإصرار على أولية الموضوع، الي تحتكر في وظيفة الشعر، نفيا لحقيقة الشعر في حدّ ذاته[26]؛ مما أوعز إلى يمنى العيد أن تعتبر دافع أدبية النص كامنا في صياغته الي تُودِي بالأدب إلى الثورة لتتحقق شعريته في "رؤياه لا رؤيته، أو من أجل أناه الشعرية، متحرراً بذلك من الواقعية والالتزام من الحكاية والمرجع، من قوانين الانعكاس والمطابقة، منكباً على تحطيم اللغة وتفجير طاقتها لإبداع عالمه الشعري المتخلف»[27].

---

25 ــ الدكتور محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب: دار نهضة للطبع والنضر (د. ت): ص:117.

26 ــ ينظر: طه أحمد إبراهيم (الأستاذ): تاريخ النقد الأدبي عند العرب(من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري): الطبعة الأولى: دار الكتب العلمية: بيروت: سنة: 1985م: ص: 94 ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي: الطبعة الثالثة: دار العودة: بيروت: سنة: 1979م: ص: 38. وأدونيس: زمن الشعر: الطبعة الثانية: دار العودة: بيروت: سنة: 1978: ص: 72.

27 ــ الدكتورة يمنى العيد: الكتابة تحول في تحول: الطبعة الأولى: دار الآداب: بيروت: سنة: 1993 م: ص:43 - 44.

فغدا النص تمثيلا للعمل الإبداعي على المستوى الداخلي. فهو يقتبس أدبيته من نظامه الذي يتشكل من العلاقات النصية الذاتية الداخلية فقط، وأصبحت "المعاني لا قيمة لها أصلا في العمل الأدبي، فليست المعاني إذن قِيَماً شعرية أو لنقل فنية"[28]. وهو ما يؤكده سيد قطب حين يعتبر تحقق مكانة العمل الأدبي غير مرهون بموضوعه الخلقي والاجتماعي والسياسي لأن "الأدب غاية في ذاته"[29] وفي ذلك يشترك مع كل أنواع الفنون التي ترتبط بالجمال الذي لا علاقة له بموضوعه خيراً أو شراً. فلم يُعَدْ تمثيل البيئة من شرائط الشاعرية[30]. ويكون الشعر كلاماً وتصويراً للحياة، وخيره أجوده في استحسان هذا التصوير.

انطلاقاً من هذا الفهم نجد أنفسنا، على مرمى بصر مما تثيره بعض النظريات النقدية المعاصرة من إشكاليات حول، ما الذي يؤديه الشعر من مهمة؟. وإنْ عُدَّ هذا السؤال قديماً، فإنَّ اختلاف الإجابة عليه يجعل البحث يقف عنده؛ ليبين ماهية مهمة الشعر، التي تتجلى في شدِّ الانتباه، وما يحققه من تأثير من جهة، وضرورة إيصال فكرة أو مضمون ما من جهة أخرى؛ فتتمثل الغاية الأولى من الأدب شعره ونثره في المتعة الجمالية دون سواها، أما ما تعلّق بما يمكن أنْ يكون لهذا الشعر من قيم، فإنها تأتي تباعاً،

---

28 ـ الدكتور عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة: دار الفكر العربي: القاهرة: مصر: سنة: 1992م: ص: 336 .

29 ـ سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه: الطبعة السادسة: دار الشروق: بيروت: لبنان: سنة: 1990م: ص: 10.

30 ـ ينظر: طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص: 48، وعباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب: منشورات المكتبة العصرية: بيروت: سنة: 1979: ص: 185، والدكتور عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي: دار المعرفة: القاهرة: الطبعة الثانية: سنة: 1996م: ص: 129.

باختلاف طبيعتها الدينية، والخلقية، والاجتماعية؛ فتكون هذه القيم لاحقة لا دخل لها في تقويم العملية الإبداعية، لينحصر أهم ما يميز الأدب ويمنحه خاصيته، في وظيفته التي تهيمن عليه، وهي وظيفة ذات طبيعة جمالية (الوظيفة الجمالية) بالرغم من وجود عناصر جمالية أخرى لا تقل أهمية داخل النسيج العام للعمل الأدبي، متمثلة في الأسلوب والتأليف مثلا؛ مما يصيِّر النقد إلى تناول الأدب من حيث هو أدب، لا من حيث هو تمثيل لأي شيء آخر[31].

عندئذ تكون غايات النص الأدبي، أو تكاد أنْ تكون وقفاً عليه دون سواه من صنوف الفن، الإمتاع والإبهاج وتوفير المتعة الأدبية والجمالية، من خلال ما يعرضه هذا النص، قبل أنْ تكون أي شيء آخر؛ وقد وقف "ديفيد ديتشِس" على هذه الخاصية الأدبية حين تحدث عن تعريف "كولردج" للقصيدة التي اعتبرها نوعا من التأليف المتعارض في طبيعته مع المؤلفات العلمية؛ لأنه يجعل المتعة لا الحقيقة هدفه المباشر، زيادة إلى تميزه عن كل الأنواع الفنية الأخرى التي تشترك معه في الهدف نفسه ، لكنه يرتفع من خلال ذلك الطلبِ الملحِّ للمتعة من الكل الذي يتفق مع الإشباع الواضح من كل جزء من الأجزاء، وهو ما يجعل النصَّ المتعةَ، من خلال

---

[31] ـ ينظر: رينيه ويليك: وأوستن وارين: نظرية الأدب: ترجمة محيي الدين صبحي: الطبعة الثانية: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت: سنة: 1981م: ص: 24. وستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم: دار الثقافة: بيروت: لبنان: سنة: 1960م: ج/2: ص: 20.

رأي "رولان بارت"، غير واقف عند المسلمات التاريخية والثقافية للقارئ، وإنَّما يفجر أزمةً في علاقته باللغة[32].

الشيء الذي يؤكده "سوزا" بنفيه الحصول من القصيدة "على معنى لأن هناك سحراً منفصلاً مستقلا عن المعنى"[33]. وقد يكون مناسباً هاهنا التفريق بين المضمون أو الجانب الدلالي والقصد الجمالي أو البُعد الفني؛ فكون النص الأدبي يحقق أدبيته فيما يتوفر عليه من قيمة جمالية راقية، ليس بالضرورة أنْ لا تكون له وظيفةً خيريةً.

إن تمييز النصوص على أساس التنظيم الداخلي لها، قسَّمَ النص الأدبي إلى عناصر "جمالية"وأخرى "دلالية"، وبناءً على هذه القسمة انقسم النقاد إلى أنصار للمعنى وأنصار للفظ، لكن هل اللغة فارغة من أي محتوى؟. يتقابل اللفظ والمعنى في النقد الحديث مع الشكل والمضمون، إذ الشكل في النقد الحديث هو الصورة الخارجية المكشوفة لهذا الفن، من وزن وموسيقى وصورة شعرية، وصياغة فنية بما يتحقق من خلال ذلك من جمال وانسجام، في حين يشمل المضمون العمل الفني فكرةً أو فلسفةً أو أبعاداً أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية أو دينية، مما يجعل من المضمون أو المحتوى المادة الخام التي يستخدمها الأديب أو الشاعر[34].هكذا عُدَّ النص

---

[32] ـ ينظر: ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي، بين النظرية والتطبيق: ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم: دار صادر: بيروت: سنة: 1967م: ص: 158، ورامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة: ترجمة جابر عصفور: دار قباء للطباعة والنشر: القاهرة: سنة: 1998م: ص: 122.

[33] ـ ينظر: الدكتور إحسان عباس: فن الشعر: الطبعة الأولى: دار الشروق للنشر والتوزيع: عمان: الأردن: سنة: 1996: ص: 156.

[34] ـ ينظر: الدكتور محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: دار النهضة العربية: بيروت: لبنان: سنة: 1984م: ص: 220.

انصهاراً لجميع "عناصر العمل الفني في بوتقة واحدة، لتعطي عملا متكاملاً، متماسك الأجزاء فلا تعد الموسيقى والوزن والقافية بمجرد قوالب خارجية تصب فيها التجربة، بل هي من صميم التجربة الشعرية، يلتحم فيها الفكر بالإحساس، والصورة بالموقف"[35].

وغدا البحث عن الأدبية، حديثا، متأتياً اعتبارا من أنّ النص في واقع الأمر لغة، بشكلٍ مستقلٍ موفِّرٌ للمتعة بسبب تضافر وتماشج تلك الوسائل المتعددة التي يَستخدمها الشاعر. مثل الإيقاع والبحر والتناغم الصوتي والصورة الشعرية، بعيد عن اعتبار اللغة بمجرد وعاء أو وسيلة، للتواصل أو لتوصيل المعنى إلى القارئ، فتقف عن حدود ما ترمز إليه من أشياء، لتصبح هي نفسها شيئا له وجوده المستقل، ويصبح التأمل في هذا النص، لتكشف أدبيته، بغير ما يوفره من ملامح فلسفية ونفسية وجمالية وأيديولوجية، ليتّسمَ فصل الشكل عن المضمون ويؤسِّس لمفهوم النسق الذي يجعل من الشكل تحصيل مجموعة انساق.

الباحث يرى أنه من المغالطة أنْ يعتد بالنص، والنص فقط، كونه المادة الوحيدة التي تمكّن من تجلي وبلورة الأدبية، عبر اللغة الشعرية التي تتسق وفق نحو خاص فيه، ليكون تحققها مرتبطاً في علاقته بخارجه أمراً ضرورياً، كونها لا تحقق بصورة كاملة إلاّ بتآلف داخل النص ـ اللغة ـ بخارجه من بُعْدٍ اجتماعي، وفكري، وإيديولوجي، الأمر الذي دفع بتمييز

---

[35] ـ نور الدين السد: الشعرية العربية: دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي: ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر : سنة 1995م: ص:47.

النص على أساس الوظيفة الدلالية، مثلما يميّز على أساس تنظيمه الداخلي.

الغرض الأدبي غاية ورسالة :

حتى وإنْ اعتبرنا الشعر لغة لا غير فإنّ هذه اللغة تتمدد إلى أقصى حد، ليعبِّر النص الأدبي من خلالها عن الجمال في صورته الغائية المرجُوّ تحقيقها انطلاقا من موضوعه[36]؛ فيتبين لنا جرّاء هذا الرأي من الناقدة الأمريكية "وينفريد نوفتني" (Winifred) أنّ تمدد البناء اللغوي ما كان ليساعدنا على رؤية النسيج المشكل من الموضوع في تمدده بوضوح أكثر. وهو ما يجعل لغة الشعر غير مُهْمَلَةٍ للمعنى ولا متواجدة أصلا لأجل المتعة اللفظية، وإنَّما هي الأخرى - شأن اللغة العادية - تهتم بالمعنى، بل إنها تقدمه بوضوح أكثر من خلال ما توفره من صور تقريبية للمعنى، محاكية للواقع. فهي غير فارغة من أي محتوى، ونتيجة ذلك يصير العمل الفني الناجح هو العمل الذي يعبر عن موقف صاحبه بكل ما يحمله من وزن وقيمة.

وعلى ذلك تتبلور الإشكالية التي تطرح إمكانية استحواذ المعنى المعالج من المبدع في نصه الأدبي على تحقيق الأدبية، بعيد عما يستعمله من مقومات أسلوبية أخرى كالإيقاع وجودة اللفظ وما إلى ذلك؟ انطلاقا من

[36] ـ ينظر: وينفريد نوفتني (Winifred nourottny): الاستعارة و البناء الشعري: ضمن: اللغة الفنية: تعريب وتقديم: الدكتور محمد حسن عبد الله: دار المعارف: القاهرة: سنة: 1985م: ص: 134.

أنّه "لا مفر من الاعتراف بأن العمل الفني يؤدي حتما مهمته الإشارية باعتباره لغة"[37].

هذه المهمة الإشارية هي التي اصطلح عليها حديثا بتسميات مختلفة لها علاقة بالنص الأدبي كالمستوى الدلالي، والمرجع، والمعادل الموضوعي وما إلى ذلك. من هذه المصطلحات وغيرها التي ترمي إلى الحصيلة المضمونية للوحدات اللغوية، المكونة للنص الأدبي، أو إلى الحقيقة غير اللسانية، التي تستدعيها العلامة، فيكون المرجع مقابلا للمعنى، وهو ما سماه جاكبسون بالوظيفة المرجعية، أو بتفسير آخر كل ما يعادل هذه المصطلحات، من موقف أو موضوع أو حدث، يعبر جميعها عن الانفعال في صورة فنية أو أدبية ما، فتتوفر المماثلة، والمقابلة اللغوية للواقع المادي[38].

المعنى إذاً ، هو الفكرة التي يريد الأديب أو الشاعر تصويرها وأداءها والترجمة عنها ليفهمها القارئ والسامع. وهو يساوي الغرض أو الفكرة العامة للنص، بما توحي به اللفظة من دلالة يضاف إليها دلالة أختها في إطار الصياغة والنظم ليتشكل في كلّه، وينعكس المضمون أو المحتوى بما يمثل من اتجاهات خلقية ونفسية متعلقة بالمبدع، في عمله الفني.

اصطلح النقد العربي القديم على هذه الظاهرة بالغرض، أو المرام، أو المضمون، وقدمت له من المَهَمَّة ما من شأنها أنْ تربطه بأدبية النص،

---

37 ـ الدكتور صلاح رزق: أدبية النص: الطبعة الثانية: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة: سنة: 2001م: ص: 216.

38 ـ ينظر: الدكتور سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة: منشورات المكتبة الجامعية: الدار البيضاء: سنة: 1984 م: ص: 55 – 57 – 85.

فقد تصوره "ابن طباطبا" كالروح بالنسبة للجسد واعتبر "الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه"[39].

وكذلك الحال عند "عبد القاهر الجرجاني"[*]، بالرغم من اهتمامه بجانب البناء اللغوي والتركيبي للنص، فإنَّه في ظل ما يولي من اهتمام بالمعنى، يجعل "اللفظ تبعٌ للمعنى في النظم، وأن الكلم تترتب في النطق، بسبب ترتب معانيها في النفس، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء حروف لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر"[40] فاللفظ لا يصير لفظاً إلاّ من خلال دلالته على معنى، فإنْ تعرّى من معناه فهو محض صوت لا دلالة فيه، ولا يتصور فيه نظم أو ترتيب؛ فلم يُغْفَلْ الغرض الذي له أُنْشِئَ هذا التركيب اللغوي، وكان "كأنه هو الطَّلِبة وكل ما عداه ذرائع إليه، وهو المرام وما سواه أسباب للتسلق عليه، وهو بيان العلل التي لها وجب أنْ يكون لنظم مزية على نظم، وأن يعم أمر التفاضل فيه ويتناهى إلى الغايات البعيدة"[41].

---

39 ـ ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 49. كما أن المرزوقي أوجب «أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى». أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون: مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر: القاهرة: الطبعة الثانية: سنة: 1967م: ج/1: ص 18- 19.

* ـ الجرجاني: هو عبد القاهر ابنُ عبد الرحمن الجرجاني، فَارِسِيُ الأصل، جَرجانِيُ الدّار. امتازَ بثقافةٍ واسعةٍ، ومن مؤلفاته: «دلائل الإعجاز» و»أسرار البلاغة». توفي سنةَ 417 هـ. ينظر: القفطي: أنباه الرواة على أنباه النحاة: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: مطبعة دار الكتب المصرية: القاهرة: مصر: 1950م: ج/2: ص: 188- 190.

40 ـ عبد القاهر الجرجاني (الإمام): دلائل الإعجاز: تحقيق محمد رشيد رضا: دار المعرفة: بيروت: لبنان: سنة: 1981م: ص: 45.

41 ـ عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه: ص: 403.

الشيء الذي جعل المعنى يكتسي عند ابن رشيق أهمية بالغة لضمان تحقق أدبية النص؛ فالنص حتى وإنْ احتفل بكل مقوماته الشكلية من خلال بنيته اللغوية، اعتمادا على ما يمتلكه الشاعر من مهارة في صياغة تراكيبه وبناء ألفاظه ونظمها، لا يبلغ أفق الأدبية التي يصبو إليها صاحبه، ما لم تتطلع هذه المهارة إلى صبغ نفسها بالمعنى الذي تحتويه؛ وهو ما قصد إليه ابن رشيق في تقديمه للبيت الشعري، الذي يعتبره لبنة النص، بدءاً بعلاقته بمعناه، وكان البيت عنده من الأبنية فجعل "قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون"[42] فكيف لنا أنْ نتصور بيتاً هجره ساكنوه. فهو لعمري كما قال "البحتري"[*] (ت 284هـ) حين وصف إيوان كسرى: [من الخفيف]

فَكَأَنَّ الجِرْمَازَ مِنْ عَدَمِ الأُنْـــــسِ وَإِخْلاَقِهِ بَنِيَّةَ رَمْسِ[43]

فما كان الإيوان ليصير مزهواً، إلاّ بأصحابه الذين يسكونه، فلما هجروه خرِب، ولا خير في بيت مهجور حتى وإنْ كان من إستبرق؛ فالبيت إذاً يشرف بساكنيه لا به يشرفون، فنتصور المكانة التي أولاها ابن رشيق للمعنى في النص الأدبي، انطلاقا من البيت الذي يتضمن المعنى، ويفقد

---

[42] ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 121.

[*] ـ هو أبو عبادة، الوليد بن عبيد بن يحي بن عبيد بن شملال بن جابر بن مسلمة بن مسهر بن الحارث بن جشم الطائي البحتري. يكنى أبا عبادة، ولد ونشأ بمنبج من أعمال حلب، ورحل إلى العراق تتلمذ على أبي تمام وكان يعترف بفضل أستاذه عليه، إلا أنه اختلف معه في الطريقة واختلف الناس حول شاعرية كل منهما، فهو شاعر أديب، وبليغ مشهور، وكان يقال لشعره سلاسل الذهب. واتصل بالخلفاء و مدح جماعة منهم، وأقام ببغداد وتوفي فيها(ت284) ينظر: الأصفهاني: الأغاني: ج/21: ص: 39، وابن النديم: الفهرست: ص: 190، وابن خلكان: وفيات الأعيان: ج/6: ص: 21.

[43] ـ البحتري: الديوان: ج/1: ص: 192. الجرماز: كلمة فارسية تعني القصر.

هذا البيت وبالتالي النص، كل قيمة إنْ خلا من المعنى، ليصبح الشعر مبنياً أساساً على المعنى.

الغرض الأدبي أصبح مكمن الأدبية، والتتبع في النص؛ بل محلّ التفاضل بين المبدعين، وهو ما جعل ابن رشيق يعتبره بمفهوم النقد الحديث "مزيج بين الوسيلة والغاية تأتلفان في نفس الشاعر من حيث أنّه هو المقصود بالإثارة والتفتح"[44]. فكان النسيب الغرض المُغْرَى به عند الشاعر، كما عند المتلقي. وكأن هناك تجاوباً نفسياً مُعْلَناً بين منشئ الكلام الشعري ومستقبليه، فإذا انغلق القصيد، وجف منبع الشعر فلا يفتحه إلاّ النسيبُ كما يقول "ذو الرُّمة"[*]: "إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب، ووضع رجله في الركاب"[45]. الأمر الذي تشترطه يمنى العيد كأحد المؤشرات التي تحقق أدبية النص حين يتمكّن القارئ من "المعرفة بالمادة النصية"[46]؛ لأن دراسة الموضوع أو الغرض الأدبي هو مقوم للعمل الأدبي نفسه، فيكون البحث عن الأدبية بحثاً عن دور الأدب وغايته.

---

[44] ـ الدكتور شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة: مطبعة دار الحياة: دمشق: الطبعة الثالثة: سنة: 1965م: ص: 27.

[*] ـ ذو الرمة: هو غيلان بن عقبة، المعروف بذي الرمة؛ لقوله « أشعث باقي الرمة التقليد»، والرُمة هي القطعة البالية من الحبل. كان له ثلاثة إخوة، ولد حوالي عام 77 هـ، وقال في مختلف الأغراض الشعرية وتميز عن غيره من شعراء عصره بوصف الطبيعة. وقد أحبّ « ذو الرُمة» ميّـه التي ورد ذكرُها كثيرا في شعره؛ وهي التي كانت سببا في تغنيه بالصحراء العربية، عشق أيامها ولياليها ورمالها وكثبانها... حتى دُفنَ في أحضانها سنة 117 هـ. ينظر: الأصفهاني: الأغاني: ج/ 16: ص: 110.

[45] ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 206.

[46] ـ الدكتورة يمني العيد: الكتابة تحول في تحول: ص: 7.

وبهذا يطالب "وليم فان اوكونور"، الذي يعتبر أن الوزن ليس"هو الذي يخلق قصيدة بل الحجة المحدثة للوزن"[47] والمقصود بالحجة هو ذلك المعنى الواقعي الذي يطرحه النص. أو ما اصطلح عليه النقد الحديث بالخطاب الذي "يمثل في الواقع رسالة هدفها تحقيق التواصل والإبلاغ بين المبدع والمتلقي"[48]، هكذا تسمح بنية الخطاب الأدبي البلاغية بالتفاعل بين النص والقارئ. وبذلك تكون نسمة الحياة، التي عبر عنها "ميخائيل نعيمة"، معادلة للأدبية؛ لأنه متى أحس القارئ بهذه النسمة أيقن أنّ ما يطالعه شعراً وميّزه "عن سواه أولاً باتساع مداه: بعمقه وعلوه وانفراج أرجائه"[49]. ولا يختلف عن ذلك "محمد أمين العالم" الذي يجعل للأدب والشعر بشكل أخص "فاعلية جمالية وفاعلية دلالية أيضاً، بمعنى أنّه فعّال في الحياة. وبالتالي فإنّ "الشعر ليس هذا العالم المقفل على ذاته من دون أنْ يكون نوافذ. فهو فعّال لا فعلاً جمالياً"[50].

الشعر عنده ليس مجرد كينونته البنائية الذاتية، علماً أنَّها غاية في الشعر بغير شك، وهي تحقق للشعر ذاتيته، ولكنها لا يجب أنْ تقف به عند هذه الغاية؛ لأن الشعر بإبداعيته: تعبيرٌ إشاريٌ دالٌّ، ووسيلة إشارية

---

[47] ـ وليم فان اوكونور: النقد الأدبي: ترجمة صلاح أحمد إبراهيم: دار صادر: بيروت: سنة: 1960م: ص:86.

[48] ـ الدكتور الشيخ بوقربة: المفاهيم الشعرية في النقد العربي الحديث: ص: 334.

[49] ـ ميخائيل نعيمة: الغربال: الطبعة الثانية عشر: مؤسسة نوفل: بيروت: لبنان: سنة: 1981م: ص: 129.

[50] ـ أدونيس: في الشعرية: بضميمة في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس: سنة: 1988م: ص: 215.

دلالية، وإنْ تكن إشاريته ودلاليّته تختلف عن إشارية ودلالية اللغة العادية، ولهذا فهو ليس مجرد فاعلية جمالية فحسب بل فاعلية دلالية كذلك.

لذلك كانت الشعرية عند "كمال أبوديب" انطلاقا من تجليها في إطار الفجوة : مسافة التوتر ناشئة "لا على صعيد المكونات اللغوية الجزئية فقط، بل على صعيد المواقف الفكرية والرؤى الكلية التي ينبع منها النص الشعري"[51].

ويصير حصر أبوديب في تكشفه للأدبية غير محتكر على البنيات اللغوية، وإنَّما يتجاوزها إلى رصد البنيات الشعورية أو التصويرية المرتبطة بالبنية الإيديولوجية أو برؤيا العالم بشكل عام، وعندئذ يمكن تحقق الأدبية على مستويين[52]:

أ / : المستوى الرؤيوي الذي يتناول البنيات الشعورية أو التصورية أو الإيديولوجية، إنَّه يتناول اختصارا كل ما يشكل رؤيا العالم.

ب / : المستوى اللساني الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية.

فالأصل في الأدب عامة والشعر خاصة، أنَّهما تفاعل مع المجتمع الذي ينبثقان فيه، وأنهما يستهدفان المصلحة العامة لهذا المجتمع، وهما لذلك لا يصوران نفس مبدعهما بقدر ما يصوران النفس الجماعية ويمازجان سائر المراسيم والطقوس التي تحافظ على

---

51 ـ كمال أبو ديب: في الشعرية: ص: 43.

52 ـ ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: الطبعة الأولى: المركز الثقافي العربي: سنة: 1994 م: ص: 132.

المشاعر النوعية وتجريها في مسارب النفس[53]. فالمراد للشعر أنْ يكون محاكاة للواقع؛ بل أكثر من ذلك، إنه لا يكتسب جماله إلاّ بالقدر الذي يتحقق له من الصدق في هذه المحاكاة، كون أن المفهوم الجمالي ليس هو الوحيد الذي "تضع البنية البيانية العربية نفسها من أجله، بل يقف معه المفهوم القيمي"[54]

لتكون المكونات التي يمكن أنْ تتجلى فيها شعرية النص متعديةَ إطارَ الشكل اللساني البحت، لتتعلق بمواقف "فكرية أو بُنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الأيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام"[55].

فمظهر الشعرية في النص الأدبي على حسب رأي "كمال أبو ديب" يمكنه أنْ يتخذ غير اللغة بالرغم من انطلاقه منها، ليتشكل ضمن بنيات أخرى تضاف إلى البعد اللغوي.

هكذا تترسخ النظرية القرائية الحديثة العامدة إلى التأكيد على حصول الأدبية من خارج النص كما تحصل من داخله؛ وهو الأمر الذي لم يغفله ابن رشيق انطلاقاً من موروثه النقدي الذي ينطلق من نظرية

---

[53] ـ ينظر: الدكتور عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي: ص:51.

[54] ـ الدكتور محمد المبارك: استقبال النص عند العرب: الطبعة الأولى: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت: سنة: 1999م: ص: 13. وينظر: الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية): دار الكاتب العربي للطباعة والنشر: القاهرة: سنة: 1967م: ص: 382.

[55] ـ كمال أبو ديب: في الشعرية: ص: 14.

"الجاحظ"(*) القاضية بفكرة اطِّرَاحِ المعاني في الطريق، لتؤكد على المعاناة الشخصية والاجتماعية التي تدفع بدايةً بعنصر الاستلهام الأدبي والفني إلى الحضور، كما أنَّها أولاً وآخراً الرافد الذي يجب على الكاتب أنْ يَنْهَمَ منه موضوعات قلمه، من غير أي حاجز. فتحدد العلاقة بين الشاعر ومجتمعه من خلال الموقف الاجتماعي الذي يضعه الشاعر لنفسه نحو تلك العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والتي تتجلى في شعره، ومن ثم فإنه، يحاول أنْ يصل بمجتمعه إلى غاية أو هدف قد تصورهما نظراً لما انطلق منه. لِنَخْلُصَ أن فكرة السياق لم تَغِبْ عن النقاد العرب القدامى، "غير أنَّها ظلت عندهم موقوفة على ما أسموه مراعاة القول لمقتضى الحال، باعتبارها شرطاً من شروط البلاغة في التعبير"[56].

مفهوم السياق وفق هذا التصور مبنيّ على إدراكٍ اجتماعي لوظيفة الأدب؛ يسعى الشاعر من خلاله بواسطة شعره المتضمن لأفكاره إلى التأثير في مجتمعه مروراً بمتلقيه. يعني هذا أنَّه يعبِّر اعتماداً على ما يربطه بجماعته، مما يبيح لنفسه أنَّه يعبر بدلاً عن هذه الجماعة، وأن يصوغ ما

(*) ـ هو أبو عثمان عَمرُو بنُ بحر بن محبوب الكناني الليثي، اشتهر الجاحظ، من أهلِ البَصرةَ وكبارِ أئمتهم في الأدبِ خاصةً، وكان من فضَلاءِ المعتزلة. ألّفَ العَديدَ مِن الكُتبِ من بينهـا: «البيـان و التبيـين» و»الحيـوان» و»البخلاء». توفي الجاحظ سنة 255هـ . ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: دار المأمون: القـاهرة: سنة: 1936م: ج/ 16: ص: 74.

56 ـ الدكتور عاطف جوده نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير: الطبعة الأولى: مكتبـة لبنـان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان: سنة: 1996م: ص: 93.

يفترضه أو ما يضمره لها من قيم، فيكون الشاعر مفردا في شخصه جمعا في تفكيره. ولعلّ هذا يتبدى جلياً في قول "دريد بن الصّمة"(**): [من الطويل]

وَمَا أنا إلاَّ مِنْ غَزِيّةِ إنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإنْ تَرْشُدْ غَزِيَّةُ أَرْشُدِ[57]

ولذلك رمى ابن رشيق حين رصد مكانة الشاعر ضمن قبيلته وبالعكس. واعتبر مقاس الأدبية في نصه في مدى التعامل مع هذا النص من خارجه، وفق ما يحققه لتلك القبيلة من منعة، وما يكفله لها من قيمة، فينال الحظوة بقيمة فيها فكانت "إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر (...) لأنه حماية لأعراضهم وذبٌّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلاّ بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج"[58]، وقد عبر الجاحظ عن هذه القضية باعتماده على قول عمرو بن العلاء الذي يجعل الشاعر مقدما على الخطيب "لفرط حاجتهم [يقصد العرب] إلى الشعر الذي يقيّد عليهم مآثرهم ويفخم شأنهم، ويهول على عدوهم ومَن غزاهم، ويهيّب من فُرسانهم ويخوّف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر

** – هو دريد بن الصّمة، من جُشم بن معاوية بن بكر بن هوزان، يكنّى أبا قرّة، شاعر مخضرم، إلاّ أنه لم يسلم، وكان أحد الشجعاء المشهورين، وذوي الرأي في الجاهلية، شهد غزوة حنين وقُتل فيها مشركاً. ينظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء: تحقيق أحمد محمد شاكر: دار المعارف بمصر: 1966م: ج/2: ص: 750.

57 – الأصمعي أبي سعيد عبد الملك بن قريب عبد الملك (ت 216 هـ): الأصمعيات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون: الطبعة الثانية: دار المعارف بمصر: سنة: 1964م: ص: 107. كما ورد البيت عند ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/2: ص: 750.

58 – ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 65.

غيرهم فيراقب شاعرَهم"[59]. ولذلك وقفت العرب من الشاعر بصورة أخص موقفاً يشبه القداسة، ابتهاجاً به إذا كان منهم؛ لأن الشعر يكون لهم، وموقف الخوف والحذر إذا كان الشاعر من غيرهم؛ لأنّ الشعر يكون عليهم[60].

فالشاعر العربي كان يولي شعره للوظيفة الاجتماعية، بتخصيصه لجانب من إنتاجه للجماعة. وهو ما أخذ به صاحبا كتاب نظرية الأدب لما اعتبرا "أنَّ عزل الأدب عن التأثيرات الاجتماعية والفكرية المباشرة أمر غير ممكن". [61] يتضح أنَّ ابن رشيق قد ناقش ظاهرة علاقة الشعر بالواقع؛ بل وتميز فيها عن سواه من نقاد العرب، مبرزا أثر البيئة في الشعر نتيجة لما قد ينتج عن اختلاف في "المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في زمن مالا يحسن في آخر، ويحسن عند أهل بلد ما لا يحسن عند أهل غيره، ونجد الشعراء والحذاق تقابل كلَّ زمان بما استجيد فيه، وكثر استعماله عند أهله، بعد أنْ لا تخرج عن حسن الاستواء، وحدّ الاعتدال، وجودة الصنعة، وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيراً في غيره"[62].

مما حدا بالنص الأدبي عامة، على صعيد الواقع، أنْ يكون تعبيراً ناجزاً متطابقاً لمجتمعه زماناً ومكاناً لأن "الطبقات الاجتماعية إما أنْ تخلق أو

---

[59] ـ الجاحظ: البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون: دار الجيل: بيروت: (د.ت.): ج/1: ص: 241. ينظر: عبد الكريم النهشلي: اختيار من كتاب الممتع: ص: ص 25.

[60] ـ ينظر: الدكتور بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر: سنة: 1981م: ص:65.

[61] ـ رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأدب: ص: 180.

[62] ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 93.

تتطلب نمطاً معيناً من الفن، قد يختلف تمام الاختلاف في أي مكان وأي زمان»[63] فيصبح هذا النص نفسه يمثل الواقع، تعبيراً متطابقاً مع موضوعه، وإنْ كان الواقع قائماً بذاته، فمن خلال التعبير عنه في النص.

ولمّا كان لكل نص موضوعه كان حضور الواقع في الشعر هو حضور من خلال وسيط هو الموضوع وهذا الموضوع يتحول ضرورة إلى شكل، والشكل من ثم تعبير أو صياغة لموضوع يعبر بدوره عن واقع. وتكون أدبية اللفظة نسبية واردة بحيث قد ينبغي مراعاتها مكانياً وزمانياً وثقافياً؛ لأن البيئات والأوقات تتغير. ولذا يركز ابن رشيق على أهمية الثقافة وتنوعها، فهي وسيلة ضرورية للشاعر الذي هو مأخوذ "بكل علم، مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل (...) لأنه قيد للأخبار وتجديد للآثار»[64].

فالثقافة هي أهم آليات الإبداع الشعري وأدواته، وإلا احتبست موهبة الشاعر وأجبل (جمّ) عن قول الشعر، بشكله الراقي الأصيل. فإنَّ الأمر يتعلق، إذاً ، بشيء آخر غير قواعد البناء، وقوانين الفنّ الشعري؛ إنه الحضور الذي ينظم إلهام الشاعر الكامن في رؤية العالم وفي طريقة فهمه له وعيشه فيه. فهو بين ماضيه ومجده المتسع دون انقطاع، وبين حاضره الذي عليه أنْ يمجده، ليبدع الشاعر "فالشعر الذي يواكب نهضة أمة هو

---

[63] – رينيه ويليك، وأوستن وارين: المصدر السابق: ص: 167. ولا يختلف هذا الرأي عمّا يشترطه الحداثيون في الفن، فأيُّ « نص شعريٍّ يتوزّع في مستوياته المختلفة على بُنى، وعلى تشاكل، وعلى معجم فنيّ، وعلى صور فنية تقرّب البعيد، وتموّه القريب، وتومئ بوساطة الإشاريّة أو العلاميّة». الدكتور محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغربي العربي: ص: 77.

[64] – ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 196.

بلا شك شعر يحق له البقاء، ويجمل به أن يتداول من شخص إلى آخر، ومن زمن إلى آخر»[65]. وقد كرر فيه الشاعر بناء صور للمثال نفسه، فتكون العلاقة بين الأدب والمجتمع صاهرة لهما في صورة رفيقين لا ينفصمان، ولذلك نستعير تعبير "هاري ليفن" (**Harry Levain**) الداعي إلى تبادل العلاقات بين الأدب والمجتمع، مما ينفي عن الأدب أنْ يكون "أثراً من آثار المسببات الاجتماعية فحسب، بل هو أيضاً مسبب للآثار الاجتماعية"[66].

فلا يكون هذا الأدب مجرد معلول لعلة اجتماعية بل يصير عِلَّةً لمعلولات اجتماعية. لأنه لا يكتسب قيمته من "ناحية كونه عملاً فكرياً جمالياً فحسب، بل من حيث مدى ما يعكسه على الحس الجمعي من انفعال وتجاوب»[67].

ابن رشيق لم يقصر عمليّة التأثير على أسلوب الشعر وكيفية بنائه، وإنَّما جعل للمدلولات فيها دوراً بارزاً، لأن الكلمة ليست معنى بعيدا عن سياقها، كما أنَّ النص، كذلك، لا يمكن أنْ يفهم بدقة بعيدا ومعزولا عن سياقة الأدبي والثقافي والتاريخي والحضاري. فلكل زمن خصوصيته. هذا مبعث تركيز ابن رشيق في بعض معالم الفحولة على ما نسيمه بالثقافة الواسعة التي لا تتعلق بما يلحق بالشعر من لغة وإيقاع وكفى، وإنَّما بكلِّ ماله علاقة بالمنظومة الابستمولوجية، الأمر لا يتعلق عند الشاعر، باختيار الفئة الاجتماعية التي يبدع لها؛ كلاّ إنَّه يعرف جيداً أنَّ ما يبدعه

---

65 ــ الدكتور محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغربي العربي: ص: 42.

66 ــ ولبر سكوت: تعريفات بمداخل النقد الأدبي الخمسة: بضميمة مقالات في النقد الأدبـــي: ترجمـــة الدكتور إبراهيم حمادة: دار المعارف: القاهرة: مصر: سنة: 1982م: ص: 64.

67 ــ الدكتورة نبيلة إبراهيم: نقد الرواية: وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة: مكتبة غريب: القاهرة: سنة 1998 م: ص:37.

هو دائماً لكافة المجتمع. والدليل في ذلك رأي "الأصمعي"[*] الذي ينفي عن الشاعر فحولته في قرظ الشعر حتى يروي أشعار العرب، والنسيب وأيام الناس، ويسمع الأخبار، ويتمكن من معرفة المعاني، وأن تستساغ الألفاظ في مسامعه، من خلال العروض ليكون ميزاناً على قوله، وأن يعرف الخصال والصفات والمناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذمٍ. وهو ما جعل ابن رشيق يتحدث عن الشعراء المطبوعين المتقدمين ويرى أنَّ الشاعر الراوي من "عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به المذهب"[68] فالشاعر الراوي يعكس جودة شعرية الذين يروي لهم، فيسمو نصه بأدبيته من خلال ما حوى من جودة سابقيه، فَقد جَعلَ ابن رشيق "معرفة المقاصد" التي تتعلق بالمجتمع، تمام بلوغ الشاعر الجودة في شعره.

هكذا يُفَسَّر مفهوم ابن رشيق لمصطلح "مقاصد" تفسيراً يعطيه البعد التأثيري في أدبية النص، كي يعبِّر الشاعر عن مقصده بأقصى ما يمكن من الدقة. فتنال المقاصد قسطا من الاهتمام لتنضاف إلى المقاييس التي رصدها ابن رشيق للحكم على أدبية نص "زُهير بن أبي سُلمى"[*] حتى صُنِّف بأشعر الشعراء لأنه كان "لا يمدح الرجل إلاّ بما فيه"[69].

---

[*] ـ الأصمعي: هو عبد الملك بن قُريب ابن علي ابن أصمع ابن مُظهِّر ابن عمرو ابن عبد الله الباهلي، وقد كان الأصمعي أنشدَ الناس للشعر والمعاني وعالماً كبيراً بالنحو. ألَّف ما يربو عن اثنين وخمسين كتاباً، أشهرُها: «فحولة الشعراء». توفي الأصمعي بالبصرة عام217. ينظر: ابن النديم: الفهرست: ص: 249 وما بعدها.

[68] ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 197.

[*] ـ زهير بن أبي سلمى(ربيعة) بن رياح المزني، من مضر: أحدُ الثلاثة المقدَّمين على سائرِ الشعراء. وُلد في مدينة مزينة بنواحي المدينة. جعله بعضُهم إماما للشعر والشعراء واحتج بأنه كان أحسنَ الشعراء شعرا، وأبعدَهم من السخف، وأجمعَهم الكثيرَ من المعاني في قليل من الألفاظ، اشتهر بحكمته ورويته ونفاذ بصيرته في الحكم على الأشياء، وعني بالشعر فعرفت قصائده بالحوليات. توفي سنة: 13ق.هـ. ينظر: ابن سلام: طبقات فحول الشعراء: ص: 15 – 19. وابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 137- 139.

[69] ـ ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 98.

فالاعتراف بنص ما بأنه أدبي لا يتأتى من خصائصه ذات الطابع اللغوي وكفى، وإنَّما يتأتى من حيز استعماله أو من وظيفته الاجتماعية في الحياة، فتكون هذه الوظيفة تاريخية ومحددة اجتماعياً، وعند ذاك يتعين أنْ يُهيَّأ سبب يجعلنا نقرُّ لنص ما بأنه أدبي، لأن أي ظاهرة أدبية لعصر ما، يمكن ألاّ تكون كذلك في عصر متأخر، والعكس بالعكس.

يوجد من النصوص ما قد يُتَعامل معه يوم نشأته على أنَّه غير أدبي لكنه بمرور الزمن أصبح ينظر إليه على أنَّه أدبي؛ وهذا هو الإقرار الاجتماعي، فالنص الأدبي حدث مجرد لكنه عندما يصل إلى يد القارئ يصبح مرتبطا بمدى ما يحققه من الأدبية[70]. من خلال ارتباطه بهذا الواقع.

ابن رشيق ينطلق في ربطه الشعر بالواقع من الأشياء الواقعية، فيعيِّن ظاهرة الفقر، وما يمكن لهذه الظاهرة أنْ تساهم فيه في عملية الإبداع الأدبي، فتكون كحافز لقول الشعر أو للإسفاف به نتيجة التكسب به، وهو ما يقول به النقد الحديث، ممثلا في رأي "ماثيوز"[*] الذي يجعل بواعث خلق الأدب وأسبابه أربعة وهي "تحقيق غاية عاجلة، والتعبير عن النفس، والشهرة والمال. وأحيانا تجتمع كل هذه البواعث جميعاً غير أنَّ أكثرها إلحافاً هي الحاجة إلى المال"[71].

---

[70] ـ ينظر: خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية: ص: 78.

[*] ـ هو براندر ماثيوز، أحد النقاد المتأخرين في أمريكا له كتاب بعنوان «مداخل إلى الأدب» نشر عام 1912

[71] ـ وليم فان أوكونور: النقد الأدبي: ص: 167.

ولقد قال ابن رشيق من قبلُ "الفقر آفة الشعر، وإنّما ذلك لأن الشاعر إذا صنع القصيدة وهو في غنى وسعه نقّحها وأنعم النظر فيها على مهل فإذا كان مع ذلك طَمَعٌ قَوِيَ انبعاثها من يَنْبُوعها وجاءت الرغبة بها في نهايتها محكمة، وإذا كان فقيراً مضطراً رضي بعفو كلامه وأخذ ما أمكنه من نتيجة خاطره، ولم يتسع في بلوغ مراده ولا بلوغ مجهود نيته (...) ومنهم من تحمي الحاجة خاطره، وتبعث قريحته فيجود إذا أنِفَ وصعب عليه عمل الأبيات اليسيرة فضلاً عن الكثيرة، وللعادة في هذه الأشياء فعل عظيم وهي طبيعة خامسة كما قيل فيها"[72]. فهذا التعمّق والتدقّيق في ربط الإبداع الشعري بتأثير البيئة فيه على مستوى عملية الإبداع نفسها لا على مستوى مضمون هذا الإبداع، يجعل الأدبية تستمد كينونتها في النص الأدبي من خارجه لا من داخله.

الحقيقة نفسها يقدمها "حازم القرطاجني"[*] حين يعتمد على رأي ابن رشيق في اعتبار وثاق العلاقة بين البيئة والشعر ليجعل من مهام الشعر نقل الواقع إلى ذهن المتلقي في شكل صورة إبداعية قائمة على مبدأ

---

[72] ــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 214- 215.

[*] ــ هو أبو الحسن حازم بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري القَرطاجنّي، ولد سنة 608هـ ، قرأ الفقه على أبيه وتتلمذ على يد نُخبة من المشايخ المشهورين، ثم تردّد على مرسية ليأخذ عن علمائها، حيث بدأت تتضح معالمُ شخصيته العلمية وتكوينه الثقافي، فذهب إلى غرناطة وإشبيلية فجمع من الأسانيد والإجازات ما جمع، واتصل – آخر الأمر – بشيخه الجليل؛ عمدة الحديث والعربية والذي عُرف بالانتساب إليه «أبي على الشلوبين. صنف حازم مصنفات عديدة منها: «المقصورة» و«كتاب النحو»، و«كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء». توفي حازم سنة 684هـ . ينظر: السيوطي جلال الدين عبد الرحمن: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: الطبعة الأولى: مطبعة عيسى البابي الحلبي: القاهرة: مصر: 1964م: ج/1: ص: 491 -492.

المحاكاة له مع شريطة مخالفتها لما هو موجود في الواقع الأصلي؛ لأن "المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان على الأشياء الموجودة في الأعيان"[73].

وقد أخذ النقد الحديث هذه الحقيقة، وجعلها من المسلّمات في العملية الإبداعية؛ فاعتبر صدق المحاكاة ودقة التصوير والتخييل هو ما يشكل "السبيل إلى النسج التعبيري الفني للحادثة التي يرجى تقديمها فنيا بين يدي المتلقي". [74] فتكون الفكرة في العمل الأدبي هي الساعية إلى التأثير بما تتطلبه من الصحة والجدة، فينقلها الشاعر من خلال خياله ليجسد عاطفته نحوها، ويكون أكثر تأثير في المتلقي؛ ولمّا كان الأدب تصويراً مبيناً على الخيال لما هو حقيقي في الواقع كان من الأجدر على الأديب ألاَّ يشوه هذه الحقيقة من خلال ما يطرحه من خيال.

أدبية النص تتجلى بناء على ما عُرِف قديما بصحة المعنى، أو بما "يحققه من واقعيةِ ما يطرحه، جامعاً في ذلك بين الغرضين الجمالي من ناحية، والموضوعي من ناحية أخرى".[75] نتيجة تأصل الأديب في مجتمعه وغوصه في قضاياه؛ لينكشف ما للبيئة من دورٍ في تكييف أسلوبه بالقدر نفسه الذي تتكيف فيه بنيته العضوية، فتتضح معالم القضايا الأساسية الرامية إلى إبراز مدى الارتباط القائم بين الشعر وواقعه، وبانفصام هذا الرباط لا تكون حياة في الواقع للشعر ولا تكون للواقع الشعري حياة

---

[73] ــ القرطاجني أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تحقيق الدكتور محمد الحبيب بن الخوجة: دار الغرب الإسلامي: تونس: سنة: 1982م: ص: 18.

[74] ــ الدكتور صلاح رزق: أدبية النص: ص: 216.

[75] ــ عميش عبد القادر: أدبية النص: في كتابات أبي حيّان التوحيدي: مخطوط: رسالة دكتوراه: جامعة وهران: كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها: سنة: 2000/2001م: ص: 132.

متجددة حقاً، وعلى إثر ذلك يصير المجتمع هو المشكّل الفعلي للعمل الفني والمحدد لقيمته[76].

انصهار الإبداع في المجتمع أدى إلى نشأة مبدأ الالتزام في الأدب "الذي يتحدد بمدى ارتباط الأديب بقضايا الناس في مجتمعه، وما يتقدم به من حلول لهذه القضايا، أو بمجرد التنبيه إليها"[77] كما أن ذلك الانصهار يمكنه أن يُعْكَسَ فيصير المجتمع ذائباً في الإبداع الأدبي ليتبين لنا ما للأدب من دور بالغ الأهمية في بناء المجتمعات والبشر معا؛ لأنه نشاط إنساني يسهم في حركة المجتمع وتقدمه، فلا يكتب للتسلية والترفيه أو للمتعة والتطهير، وإنَّما من أجل أنْ يبرز رؤية خاصة للأديب وأن يحدد موقفاً يلتزم به، ولا تعيش كلمات "القصيدة إلاّ بما يبثه الشاعر فيها من حياة نابضة"[78] هكذا تبدّت العلاقة الجدلية الوثيقة بين الأدب والإطار الاجتماعي المنعكس عنه.

إنَّ أي فتور في هذه العلاقة المتبادلة، يؤدي بالأديب إلى عدم التعبير بقوة وصدق عن مجتمعه أو عما عرف قديما بالقبيلة، وقد جسّ ابن رشيق منزلة الأديب فرآها تنحط بفعل ذلك الفتور، بينما ترتفع في المقابل إذا اشتدت آصرة هذا الأديب بالبعد الاجتماعي، لذا نافس الناثر أو الخطيب الشاعر الريادة، فحافظ على انشغاله باهتمامات مجتمعه بعدما كان الشاعر "في مبتدأ الأمر، أرفع منزلة من الخطيب، لحاجاتهم إلى الشعر في تخليد المآثر،

---

76 ـ ينظر: الدكتور عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي: ص: 223، والدكتور محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي: ص: 22. ومحمود أمين العالم: لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل: ص: 50.

77 ـ الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: ص: 376.

78 ـ الدكتور طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة: دار المعارف: القاهرة: مصر: سنة: 1982م: ص: 35.

وشدة العارضة، وحماية العشيرة، وتهيبهم عند شاعر غيرهم من القبائل فلا يقدم عليهم خوفاً من شاعرهم على نفسه وقبيلته، فلما تكسبوا به، وجعلوه طعمة، وتولوا به الأعراض وتناولوه، صارت الخطابة فوقه»[79].

تَكسُّبُ الشاعر وتصنعه لا يستطعان أنْ يحققا لنصه أدبيته؛ لأنه يفشل في التأثير وتعدم المتعة في نصه، مما يُكسِب النص الثاني، النثري، أدبيته عليه. وهذا مناط الحكم على "النابغة الذبياني"[*] الذي "سقطت همّته" لمدحه التكسّبي للملوك وخضوعه للنعمان بن المنذر، وقد كان قادراً على الامتناع منه[80]، ولتصبح السلطة عنده هي المنتجة للخطاب. باتخاذ الحاكم الشاعر لخدمته أدى ذلك إلى نشوء ارتباط سلطوي ناتج بين شخص سامٍ ومادِحه، لا يملك فيه هذا المادح إلاّ أنْ يكون في الغالب تابعاً، وهو ما يجعل الشاعر لا يتخذ الموضوع باعتباره كذلك في النظام الاجتماعي. وينتج عن ذلك أنْ تُقَلِّلَ الأدبية من توهجها في النص الأدبي،

---

[79] ــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 82.

[*] ــ أبو أمامة أو أبو ثمامة، زياد ابن معاوية بن ضباب بن سعد بن ذبيان، وينتهي نسبُه إلى مضر، ولقب بالنابغة وهو شاعرٌ جاهلي فحلٌ، مقدمٌ من الطبقة الأولى، وأحسنُهم ديباجةَ شعر، وأجزلُهم بيتا، وكان تُضرب له قبةٌ من جلدٍ أحمرَ بسوق عكاظ. توفي نحو 18ق.هـ. ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 322، والأصفهاني: الأغاني: ج/20: ص: 167.

[80] ــ ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 80. وقد تعرّض الجاحظ القضية عن عمرو بن العلاء: «لما كثر الشعر والشعراء، واتخذوا الشعر مكسبةً ورحلوا إلى السُوقة، وتسرّعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر. ولذلك قال الأول: «الشعر أدنى مروءة السريّ، وأسرى مروءة الدنيّ». قال: ولقد وضَع قولُ الشعر من قدر النابغة الذبياني». الجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 241. وهو ما تناوله عبد الكريم النهشلي حين اعتبر الشعراء المحدثين هم الذين أخرجوا الشعر «عن حده وجعلوه مكسباً حتّى قالوا: الشعر أدنى مروءةَ السَّريِّ، وأسرَى مروءةَ الدنيء، وكانت العرب تأنف عن الطلب بالشعر». عبد الكريم النهشلي: اختيار من كتاب الممتع: ص: 229.

فشعراء "الصنعة يحيون زمانهم ويعبّرون عن محليّتهم التي تكون مطية للعمالية"[81].

الملاحظة نفسها تتجسد مع "الحطيئة"[*] الذي يقر بأن التكلف يسوق إلى ابتذال الشعر وانتفاء الأدبية عليه حين يشهد على نفسه "والله لولا الجشع لكنتُ أشعر الماضين، وأما الباقون فلا شك أنّي أشعرهم"[82]. ليتقاطع في هذه الشهادة مع ما أشار إليه النقد الحديث، من مبدأ انحراف الشعر عن مضمونه الاجتماعي الإلتزامي، وانعراجه إلى التكسب بامتهانه المدائح؛ الخاصية التي تفقِد النص أدبيته، وتُوَلّد النوع الثاني منه. "فالأدب لا يكره شيئا كما يكره أنْ يكون وسيلة، والأدباء لا يكرهون شيئاً كما يكرهون أنْ يكونوا أدوات تستغل وتستذل وتبتغى بها المنافع والحاجات"[83] هكذا حينما يميل الشاعر إلى طلب الرزق يصبح الأدب مستجيبا لكل دعوة مطيعاً لكل أمر، بينما الأدب الحق هو الذي لا يؤتى الأديب كلما طلبه.

يبيّن "محمد مندور" أنّ الشعر الجاهلي، بعد أنْ دخل عليه التكسب يتشكل من "جزأين منفصلين تمام الانفصال، القصيدة القديمة كما نجدها

---

[81] – الدكتور محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغربي العربي: ص: 47.

[*] – أبو مليكة جرول بن أوس بن مالك العبسي، ويعرف بالحطيئة: شاعرٌ فحلٌ مقدّمٌ، فصيحٌ، مخضرمٌ أدرك الجاهليةَ والإسلامَ، وأسلم ثم ارتدّ بعد وفاة النبي صلّ الله غليه وسلم، وكان هجاؤه عنيفا حيث هجا أمّه وأباه ونفسَه، وأكثرَ من هجاء الزبرقان فحبسه عمر بن الخطاب، وقد توفي نحو 45هـ. ينظر: ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ص: 104، وابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 238، وابن عبد ربه: العقد الفريد: ج/1: ص: 283.

[82] – ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 97.

[83] – طه حسين: خصام ونقد: الطبعة العاشرة: دار العلم للملايين: بيروت: لبنان: سنة: 1980 م: ص:62.

عند الجاهليين القدماء، ثم المدح»[84]. والمدح بهذا المنظار إنّما هو وليد التكسب الذي يريده الشاعر انطلاقا من عضويته الاجتماعية، وانغماسه في أوضاعها، ليتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة، ورغم ذلك قد يحافظ الأدب على بعضٍ من وظيفته الاجتماعية أو الفائدة، حتى يَظْهَر هذا الأدب في صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة[85]. كما ينبغي عليه أنْ يحافظ على تقنياته كي يُؤَطَّرَ ضمن الحيِّز الأدبي.

إنَّ إدراك البعد الاجتماعي من خلال ما يوفره النص من مضمون، ليس آلية لفهم النص فحسب، وإنّما هو، إضافة إلى ذلك، مدخل ضروري وهامٌ لدرس بنائه الفكري والفني. ليغدو الالتزام اختياراً شاملاً بدءاً من اللغة إذ "لا يوجد أدب بدون أخلاق للغة»[86].

ولا تعني الأخلاق هنا، إلاّ تلك الحمولة المعنوية التي تهيئ حدوث الكتابة، فلا تتحقق هذه الكتابة إذا كانت بدون موضوع أو غرض، لأن "اللغة الشعرية الطبيعية، موضع التساؤل بكيفية جذرية، عن طريق التأثير الوحيد لبنيتها [أما] بدون اللجوء إلى محتوى القول، وبدون التوقف عند محطة أيدلوجية ما، فإنه لا تعود هناك كتابة، بل توجد أساليب»[87]؛ بل الأسلوب نفسه كما يراه "ريفاتير" ـ لا يمكن أنْ يكون أدبياً إلاّ إذا كان ذا "مقصدية أدبية"لأن وظيفته مختصة بإبراز القيمة الدلالية التي تحملها

---

84 ــ الدكتور محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب: ص: 30.

85 ــ ينظر: رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأدب: ص: 97.

86 ــ رولان بارت: درجة الصفر للكتابة: ترجمة محمد برّادة: الطبعة الأولى: دار الطليعة للطباعة والنشر: بيروت والشركة المغربية للناشرين المتحدين: الرباط: المغرب: سنة: 1980 م: ص: 32.

87 ــ رولان بارت: درجة الصفر للكتابة: ص: 66.

اللغة، وعندها لا يمكن للبناء الأسلوبي أنْ يحظى بانتباه القارئ اعتماد على عناصره التعبيرية السلسة، ما لم تكن "دالّة ومتميزة"[88]

المقصدية الأدبية، والدلالة المتميزة، لا تَنْصَبَّانِ على الحمولة الدلالية وكفى، إنَّما تتماديان لتتسعا إلى كل ما من شأنه أنْ يجعل النص ذا حمولة جمالية؛ نسلم، بأن القيمة الجمالية، والقيمة الأخلاقية، إنَّما هما شيئان يتوقف كل منهما على الآخر، هما ممتزجان امتزاجا بالكيفية التي لا يمكن بعدها الفصل بينهما. فالتجربة الجمالية فُهِمت منذ "أرسطو طاليس"[*] بوصفها بجربة تقدم تحريراً، وراحة وتطهيراً ومتعة للجميع، وأن وظيفة "كل نوع تتحدد بالأثر النفسي الناتج عنه، فالأثر الناشئ عن المأساة هو التطهير"[89]؛ ورغم ذلك لا يمكن مناقشة البعد الجمالي والبعد الأخلاقي

---

88 ـ ينظر: ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب: ترجمة الدكتور حميد لحمداني: الطبعة الأولى: منشورات دراسات سال: الدار البيضاء: سنة: 1993 م: ص: 19-21.

* ـ ولد أرسطو سنة 384 ق.م في مدينة إسطاغيرا على حدود مقدونية، وكان أبوه طبيباً للملك المقدوني إمتناص الثاني أبي فيليب أبي الإسكندر. ولما بلغ الثامنة عشر قدم إلى أثينا لاستكمالِ علمه، ومن هناك استقدمه فيليب وعَهد إليه تثقيفَ ابنه لإسكندر، ثم عاد إلى أثينا في أواخرِ سنة 335، وأنشأ مدرسةً في ملعبِ رياضي يُدعى لوقيون، فعرفت بهذا الاسم. وبعد اثنتي عشرة سنة أراد الوطنيون الأثينيون المعادون لمقدونية الإيقاعَ به، فاتهموه بالإلحادِ، فغادر أرسطو أثينا إلى مدينة خلقيس في جزيرة أوربا. وكان ممعودا من زمنٍ طويلٍ، فمات بمرضِه، وقد ترك أثارا كثيرةً من طبيعيةٍ وميتافيزيقيةٍ وخلقيةٍ وسياسيةٍ وفنيةٍ. أشهرُ هذه الأخيرة: «الخطابة»، و»الشعر». ينظر: أبو نصر الفارابي: كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين: تقديم وتعليق د. ألبير نصري نادر: دار المشرق: بيروت: لبنان: الطبعة الثالثة: 1980م: ص: 26 – 27.

89 ـ أرسطو طاليس: فن الشعر: وترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي: مكتبة النهضة المصرية: القاهرة: سنة: 1953م: ص: 3.

التطهير هو تنقية نفوس القراء، وجمهور المسرح في المأساة، إلا أنه لا يقتصر عليها بل يتعداها إلى الأنواع الأدبية الأخرى. ينظر: الدكتور سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص: 82.

معاً، بشكل ملائم كوحدة. ولذلك توسط "هوراس"[*] في تحديد الوظيفة الشعرية انطلاقا أنّ "الشعر حلو مفيد"[90] فهو يحقق المتعة والفائدة.

وقد تميز "ليو تولستوى" (Léau Tolstoï)(1828 ـ 1910) في النقد الغربي الحديث برؤيته التي تجعل قيمة الفن عامة، فيما يكفله من منفعة اجتماعية واضحة، لتصبح وظيفة الفن نشر وغرس مثاليات اجتماعية معينة في العقول البشرية، فلا ينتج الفن الرائع إلاّ حين تجتمع دعاية ذات أهمية وحيوية مع المقدرة الفنية، "ووردزورث" كذلك قد آمن بالغاية من الشعر، لما اعتبر كل شاعر عظيم معلماً، فمن لم يشأ الشعراء أنْ يعتبره الناس معلماً فلا يعتبرونه شيئا[91].

وإنْ كان النقد العربي القديم ـ ممثلا في "عبد الكريم النهشلي" وتلميذه ابن رشيق ـ لم يغفل هذه الميزة عن الإبداع الأدبي، فقد اعتبر الأول أنّ الشعر ما كان إلاّ للبعد الخلقي الذي يحقق تأدب العرب بفعل سابقهم

---

* ـ هوراس (Horace): (65-8ق.م)، شاعر وناقد لاتيني معروفٌ، اشتهر بقصيدته النقدية المشهورة « فن الشعر ». أول من ترجم «فن الشعر» هو الدكتور محمود الغول، لكنّ ترجمته لم يُكتب لها الذيوعُ والانتشارُ؛ لأنّها لم تُنشر في كتابٍ مستقلٍ، ثم قام الدكتور « لويس عوض» بترجمتها، ونشرها في كتاب مستقلٍ، وهي الترجمةُ المعروفةُ والمشهورة. ينظر : هوراس: فن الشعر : المدخل: ترجمة الدكتورلويس عوض: الطبعة الثالثة: الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة: 1988م: ص: 6 – 22.

90 ـ الدكتور إحسان عباس: فن الشعر: ص: 135، وينظر: تورمان فورستر: الحكم الجمالي والحكم الأخلاقي في النقد: بضميمة مقالات في النقد الأدبي: ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة: دار المعارف: القاهرة: مصر: سنة: 1982م: ص: 142، وينظر: ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين: ترجمة الدكتور عيسى علي العاكوب: الطبعة الأولى: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية: مصر: سنة: 1996م: ص: 278 وما بعدها.

91 ـ ينظر: ولتر جاكسون بيت: تعريفات باتجاهات نقدية: بضميمة مقالات في النقد الأدبي، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة: دار المعارف: القاهرة: مصر: سنة: 1982م: ص: 95، و وليم فان اوكونور: النقد الأدبي: ص: 166. والدكتور إحسان عباس: فن الشعر: ص: 147.

واقتداء متعلّمهم من أبنائهم بسالف من تقدمهم من الآباء؛ وهذا إيمان راسخ بما للبيئة من أثر في صناعة الشعر، سواء شكلا أو مضمونا، فيتحقق دور الشعر في التربية. ولذلك كان الشعر محتويا للخير والشر، وهو أربعة أصناف، وقد جعل - "عبد الكريم النهشلي" - صنفا منها خيراً كله، لأنه بُنِ في باب الزهد، والمواعظ الحسنة، وصنفا يتعلّق بالمثل العائد على من تمثّل به بالخير، وما أشبه ذلك، أما الصنف الذي هو شر كله، فهو الهجاء[92].

الشيء الذي فعله "الحصري"[*]؛ أنه لم يركز على دور الإبداع في الشعر، ولم يتحدث عن دور البنية اللغوية في النص، وإنّما علّق جودة الشعر على مضمونه[93]. أما ابن رشيق فألحّ على الأهمية التي يكتسيها الجانب التوجيهي للأدب عملاً بقول عمر بن الخطاب لمّا كتب إلى "أبي موسى

---

[92] ـ قد أورد ابن رشيق هذه الأصناف ونسبها إلى عبد الكريم « الشعر أربعة أصناف، فشعر هو خير كله، وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ الحسنة:، والمثل العائد على من تمثل به بالخير وما أشبه ذلك، وشعر هو ظرف كله، وذلك القول في الأوصاف، والنعوت والتشبيه، وما يفتن به من المعاني والآداب، وشعر هو شر كله، وذلك الهجاء، وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس، وشعر يتسكب به، وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيه، ويخاطب كل إنسان من حيث هو، ويأتي إليه من جهة فهمه». ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 118. وقد ناقش كلّ الدكتور بشير خلدون والدكتور محمد مرتاض هذا الرأي بشيء من التفصيل. ينظر: الدكتور بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي: ص: 72- 74، والدكتور محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغربي العربي: بين ص: 42 - 45.

* ـ هو أبو اسحاق ابراهيم بن علي بن تميم القيرواني المعروف بالحصري، لم تذكر المصادر شيئا عن ميلاده واختلفت في وفاته بين قائل أنه توفي بالمنصورية سنة 413، وقائل أه توفي سنة 453 هـ، وهو الأرجح لأنه تحدث في مواضع مختلفة من كتابه عن عمر بن علي المطواعي الذي توفي سنة 440هـ ومن المؤلفات التي تركها الحصري زهر الآداب وثمر الألباب، وجمع الجواهر في الملح والنوادر. ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/ 2: ص: 94- 96.

[93] ـ ينظر: الشيخ بوقربة: المنهج النقدي عند ابن رشيق القيرواني: مخطوط: رسالة ماجستير: جامعة دمشق: كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها سنة: 1987م: ص: 92 / 93.

الأشعري" قائلا له: "مُرْ مَنْ قِبَلَك بتعلم: الشعر فإنه يدل على معالي الأخلاق وصوابِ الرأي، ومعرفة الأنساب"[94]، ومعاوية - رضي الله عنه - كذلك عدّ "الشعر أعلى مراتب الأدب"[95]وهو لا يقصد غير التربية والأخلاق وهما ما أومأ إلى "عبد الكريم النهشلي" من قبل. ليؤكد ابن رشيق على الأهمية البالغة التي يضفيها مضمون النص على بنيته، فيكتسب أدبيته، وهذا موقف تبناه الكثير من أعلام النقد العربي في العصر الحديث.

أدونيس يعيب على النزعة الشكلية التي أودت بالشاعر العربي أنْ يحذف العالم الموضوعي الخارجي بحذفه لأشيائه؛ وغدا في شعره غير معبر أو مشارك، بل أصبح مُمَنْطِقاً واصفا مصطنعا ففقد شعره أي موقف أو موضوع، وَوُجِدَ فيه مغالاة في النواحي الموسيقية. وأدى ذلك إلى "حذف الشعر نفسه إذ دون المادة الشعرية لا تجدي الموسيقى ولا يجدي الإيقاع. فالتعبير في الشعر ملتصق جوهرياً بما نسميه الدلالة أو المعنى أو المضمون"[96].

إنّ أي تجاهل أو إهمال، لهذه الصلة القائمة بين الإبداع وتوجيه المجتمع، هو إهدار للشعر في سبيل القالب والإطار الخارجي، وعندها ليس من الأفضل للشاعر غير الكفّ عن الشعر والصمت من أنْ يحصر الشعر في قوالب الجرْس الشكلي؛ لأن الغاية الأولى المنشودة من وراء الفن عامة،

---

[94] ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 28.

[95] ـ ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 29.

[96] ـ أدونيس: مقدمة للشعر العربي: ص: 93- 94. ينظر: الدكتور صلاح رزق: أدبية النص: ص: 173- 174.

والشعر خاصة، غاية أخلاقية، تتحقق بفعل العمل الفني من خلال الإمتاع، اعتماداً على أدوات خاصة ذات مقومات متميزة؛ بها يتميز موضوع الفن والأدب، وتكون هي القيمة الكلية لهذا الموضوع؛ لأنه مهما كانت قوة التأثير الحي الذي يمارسه الموضوع المصور على القارئ، فإنّ ذلك التأثير لا يحقق غايته ما لم يَقُمْ على إعلاء قيم معينة وتعميمها. بالرغم أنْ البناء اللغوي هو مادة الشعر، فإنّه يتضمن خواص جمالية، تتسع إلى التّعبير عن أفكار جمالية، وهو استخلاص الباحثين لخواص الفكرة الجمالية في كل ما يعبر عنه الأدب؛ لأنه لايمكن أنْ يقال الشيء نفسه بأي شكل لغوي آخر[97].

القيمة الشعرية مرهونة بقيمة المعنى الذي يحمله هذا النص "الافكار السخيفة والشاذة يمكن أنْ تضعف القيمة الشعرية وتقف عائقاً في وجهها"[98]. وهو ما حمل ابن رشيق إلى أنْ ينبّه إلى إمكانية رفض النص الشعري لمعناه "فأما القذف والإفحاش فسِبَاب محض، وليس لشاعر فيه إلاّ إقامة الوزن وتصحيح النظم"[99].

هذه الرؤية النقدية منطلق للوقوف في وجه بعض التيارات النقدية الحديثة، القائمة على النموذج اللغوي، كالنقد البنيوي، الذي فشل في تحقيق ماهية الدلالة أو المعنى، لانشغاله، بآلية الدلالة وتجاهله لمضمونها.

---

[97] – ينظر: الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: الطبعة الأولى: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجمان: سنة: 1996م: ص: 187.

[98] – وليم فان اوكونور: النقد الأدبي: ص: 162.

[99] – ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 171. عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 24.

وانهمك في تحديد الأنساق والأنظمة وكيفية عملها، وتغافل عمّا "يعني النص"[100].

فلا يُؤْخَذ بمبدأ الإسراف في اختصار جمالية الشعر، وأدبية النص، في مواده البنائية أي كلماته ونظامه الداخلي، لأنه يكتسب هذا الجمال، وتلك الأدبية من خلال معمارية المبنى جميعه. فتتوازن النظرة إلى النص الأدبي، فلا يُلتفت إليه اعتباراً أنّه مجرد شكل، مع إهمال ما يمكن أنْ يدلّ عليه ذلك الشكل. ولا يُتَشَبَّثُ به طلباً لأدبيته وفق ما يتميز به من بناء محكَم. كما لا يمكن أنْ يُعكس هذا الالتفات. فيُنظر إلى النص كمجرد إيديولوجيا، أو فكرة مجردة.

النص الأدبي ينبغي أنْ يكون غير مكتف بذاته، أي محققا لمبدأ الفن للفن؛ لأن الفن بحدّ ذاته لبنة في الصرح الاجتماعي، ومكون متعالق مع المكونات الأخرى، فهو ليس انعزاليا، لكن مع المحافظة على استقلالية وظيفته الجمالية؛ ما يجعل الوظيفة الشعرية لا تقتصر على التحليل اللساني للشعر؛ لأن خصوصية الشعرية "تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع. إنّ الشعر (...) يفتح المجال بشكل أقوى أمام مساهمة الوظيفة المرجعية"[101]

---

[100] ـ ينظر: الدكتور عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك: سلسلة عالم المعرفة: الكويت: أفريل: سنة: 1998م: ص: 9.

[101] ـ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ترجمة محمد الوالي ومبارك حنوز: الطبعة الأولى: دار توبقال للنشر الدار البيضاء: سنة: 1988م: ص: 32.

II- الدال والمدلول وتبادل الأدبية بينهما :

إنَّ البناء الفني لا يعني مطلقاً الشكل، كما لا يعني الزخرف البياني والصناعة البديعية، قال بهذا أحد رواد البنيوية الكبار ومؤسسي النقد الجديد في فرنسا ـ "رولان بارت" ـ "الشكل ليس حلية ولا مجموعة قواعد بل تشخيص لأحاسيس ملتصقة بتجاويف الذات، وبأعماق الموضوع"[102]

يحدد "رولان بارت" الكتابة من خلال قيامها على وظيفة ثنائية تتمثل في الشعرية والنقدية. لأن الشكل غير متجرد من أخلاقه، التي تمثل تلك الحمولة المعنوية المجسدة للموضوع الاجتماعي، الذي يقرر الكاتب أنْ يُمَوْضِعَ داخله شكله. فيكتسي النص أدبية بارتقاء الموضوع والبناء الأسلوبي معاً.

الشكل والمضمون متوحدان في الشكل الجمالي، ولا يناقض المضمون ولو جدليا، ففي العمل الفني "يغدو الشكل مضموناً، والعكس بالعكس"[103] هذه النظرة النقدية الغربية المتوصل إليها حديثاً لقضية توحد الشكل والمضمون لا تَبعُد قيد أنملة عما أقرَّه ابن رشيق في نقدنا العربي القديم؛ بل تفرد فيها بمزاوجته لطرفيها.

---

[102] – رولان بارت: درجة الصفر للكتابة: ص: 12. ينظر: رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية: ترجمة انطوان أبو زيد: الطبعة الأولى: منشورات عويدات: بيروت– باريس: سنة: 1988م: ص: 56.

[103] – هربرت ماركوز: البعد الجمالي: ترجمة جورج طرابيشي: الطبعة الثانية: دار الطليعة: بيروت: سنة: 1982 م: ص: 55.

لكنه قبل أنْ يفصل فيها، ميّز بين الشعراء في شعرهم بقوله "إنَّ منهم من يحرص على اللفظ ويؤثره على المعنى (...) ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته، ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته، وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى»[104].

ليثبت لنا بهذا التضارب في الآراء أنَّ كل واحد يدافع عما يراه ملائماً لأدبية النص فالذي نصر اللفظ يرى أنَّ المعنى قد جاء عليه القدماء واستهلكوه فهُم أحق بالإبداع والتجديد فيه. أما من نصر المعنى فلأهمية المعاني عنده، وما الإبداع إلاّ في دَرْكِ المعنى وتصوره؛ ولكن أي تجديد دون تجديد للألفاظ؟ فلا يكون ذلك إلا من خلال تطويرها وبعثها على الإيحاء بمعاني جديدة.

بناء على هذه القسمة رأى صاحب العمدة أنْ لا انفصال بين اللفظ والمعنى فاللفظ عنده "جسم روحه المعنى وارتباطه به كارتباط بالجسد»[105] وهكذا يتحقق التبادل في العلاقة والموقع. من خلال الإقرار بجدلية اللفظ والمعنى، وبعدم فصل الدال عن المدلول. فهو يجمع بين تداخل اللفظ والمعنى حينما يورد مرة أنَّ معاني الشعر تكون "قوالب

---

104 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 126.

105 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 124. وهو ما عبر عنه وليم فان اوكونور في اعتباره علاقة المعنى باللفظ، كما هو متفق عموماً «أشبه بعلاقة العقل بالجسم، والأشكال البلاغية هي الملابس التي تخلع على المعنى كما يخلع القفاز على اليد». وليم فان اوكونور: النقد الأدبي: ص: 247.

لالفاظه"لكنه ما يلبث أنْ يورد في المرة الثانية أنَّ "ألفاظه قوالب لمعانيه"[106].

فعدم الفصل بين الشكل والمضمون يستوجب أنْ ينظر إلى الأدب من زاويتين مختلفتين، وهما بنية النص ووظيفته، فتتقابل الوظيفة مع المضمون وهي بذلك تعني المعنى، في حين تُقابل البنيةُ نسجَ النصِّ أي شكله في كلِّيته، من خلال ذلك النسق أو النظام الذي يشد الأواصر ـ لهذا النص ـ بعضها إلى بعض؛ لكن بالرغم من هذا التباين الضمني في إطار النص الأدبي، لا يمكن الفصل بين هاتين الزاويتين بدليل أن "الوظيفة قد تخلق بنيتها كما يمكن للبنية أنْ تخلق وظيفتها"[107]. هكذا كانت كل زاوية مكملة للأخرى وكان المعنى شكلاً تحول إلى معنى، والشكل معنى تحول إلى شكل. مما يؤسس لمساهمة الغرض في تحقيق أدبية النص.

الأدبية بين شكل النص وغرضه :

الانطلاق يكون من المضمون إلى الشكل، كما يمكن أنْ يكون من الشكل إلى المضمون، دون أنْ يَخْتَلَّ نظام النص الأدبي. فالفكرة أو الغرض في النص الأدبي، لا يتجاوز كل منهما قيمة "اللون"الذي تتشكل

---

[106] ـ ينظر: ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 127. التوحد الذي عناه ابن رشيق بين الشكل والمضمون؛ قال به نيتشه في النقد الغربي لمّا ربط براعة الفنان به؛ فلا يكون الفنان عنده بارعاً إلا «متى ما أحسّ بما يدعوه اللافنانون الشكل وكأنه هو المضمون، كأنه هو (الشيء ذاته) وبذلك ينتمي إلى عالم معكوس، لأن كل مضمون يبدو لنا الآن شكلياً صرفاً بما فيه حياتنا بالذات». هربرت ماركوز: البعد الجمالي: ص: 55.

[107] ـ عثماني الميلود: شعرية تودوروف: عيون المقالات: الدار البيضاء: سنة: 1990 م: ص: 19.

منه أي لوحة فنية، لأن اللون لا يقصد لذاته، كما أنّه ليس غاية، فالشكل في النص يمثل الإناء الذي يحفظ ما بداخله، أي في ذلك الإناء نفسه.

الشكل الذي يمتلك خلق جماليات تشكيلية مما كان مبدّداً بواسطة ذلك التنسيق والتشكيل، وبهما وفيهما يتوحد المحتوِي والمحتوَى. فلا يكون الموقف الإيديولوجي أو الفكرة التي يحملها المبدع كفيلة وحدها لتصنع العمل الفني الراقي، كما أنّ العمل الفني يفقد وزنه حينما يخلو من هذا الموقف أو تلك الفكرة. فالأدب يعكس نظاماً إيديولوجياً ولسانياً في آنٍ واحدٍ[108].

فيكون "البحث عن الشكل المناسب لحمل المضمون، يعني، أنّ للشكل قيمة لا تقل عن المضمون، ولكن حين يتحدان في صورة النص، فإنّ النص يكون المنطلق ويكون تحليل النص - وإنِ اتجه إلى المضمون - فإنه يجمع في كل مراحل الوصف والتحليل بينه وبين ذلك الشكل الخاص الذي يكشف - بقدر لا يقل عن المضمون - عن مكونات النسيج الكلي الموحد"[109]

إذاً العلاقة بين الشكل والمضمون في النقد العربي الحديث هي الأخرى لا تختلف عما رآه ابن رشيق الذي اعتبر أنّ كلاً من الشكل والمضمون قالب للآخر وعلى العكس، ولا يرقى النص الأدبي إلاّ بارتقائهما معاً، فالعلاقة

---

108 ـ ينظر: الدكتور رجاء عيد، القول الشعري: ص: 15. الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: ص: 381، وجمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية: الطبعة الأولى: دار توبقال للنشر: الدار البيضاء: المغرب: سنة: 1996 م: ص:156.

109 ـ الدكتور سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات: الطبعة الأولى: الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجمان: مصر: سنة: 1997 م: ص: 72.

إذاً بين عنصرين قد يكونان في منزلة واحدة من الأهمية، والنص الأدبي يمثل الوحدة ذات التركيب بصفته الكلية، أما الفاقد لأدبيته، فمتى سقط أحد العنصرين ليتأصل هذا الانصهار في كل أثر أدبي. فيكون ضعف النص جراء هذه التفسخات والتشققات التي تستنشف في هذه الوحدة، لتكون صورة الأدب ومادته شيئان لا يفترقان أو هما شيء واحد[110].

إجماع النقاد حول قضية اللفظ والمعنى، حدد موقعهما من أدبية النص التي تتحقق بعدم الإهمال للغة لأنها توصل إلى الفهم, مع عدم اعتبارها غاية في ذاتها، فتُثْقَل بأحمال الصّنعة اللفظية وهي فارغة من المعاني، لتصبح كالطبل الأجوف، لا يُحدِث إلاّ مجرد رنين في فراغ.

والأديب الماهر من له حسن الذوق وسلامة الحسّ؛ لأنه يفطن إلى هذه الحقيقة المتعلقة على الصياغة في الأدب، فتراه يقيم النّسب الدقيقة بين اللغة كوسيلة، واللغة كغاية في الإبداع الأدبي، فلا يسرف فيها ويتخذها وسيلة محضة، فيحرم نفسه من عناصر هامّة في التأثير، وهي عناصر التصوير وعناصر الموسيقى. هذا ما ركز عليه النقد العربي القديم لمّا حصر شأن شعرية الشعر في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، لأنه صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير، كما كان التحذير -مثلما لاحظنا- من النظر إلى اللغة كغاية فيأتي الأدب أو الشعر وقد غلبت عليه

---

[110] – ينظر: محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري: الطبعة الأولى: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت: لبنان: سنة: 1994م: ص: 129. وأدونيس: زمن الشعر: ص: 15. وطه حسين: خصام ونقد: ص: 88.

اللفظية وخلا من كل مادة إنسانية فكراً أو إحساساً[111]. لا ينبغي أنْ يميل الأدب إلى أحد الجانبين؛ لأنه إنْ مالَ إلى اللغة بشكل كلّي أصبح شكلاً شيئياً مجرداً بعيداً عن الدلالة المعرفية، وإنْ كان العكس أصبح فارغاً من الروح الشعرية لينطبق عليه حال اللغة العادية التي تتّسم بالمباشرة والتقريرية.

إنَّ أدبية النص تتولد من مهارة الأديب الفنية التي تتمثل في التوفيق بين "في عملية الاختيار والتنظيم من بين معطيات النظام اللغوي والنظام الأخلاقي والاجتماعي والتربوي على نحو يجعل العمل الفني يكتسب تكاملاً عضوياً شكلياً خاصا به"[112]. ولا أدبية للنص إلاّ إذا اجتاز عتبة التفسخ والتشقق والهوّة بين إنشائيته ومرجعيته، فتتجلى أدبيته ويكون رهن توحدهما والتوفيق بينهما، وما ذاك إلا توفيق لمبدعه في هذه العملية المعقدة.

فالنص الأدبي تتجاذبه قوتان اثنتان تمثّلان المرجعية والإنشائية. تجذبه الأولى لتحقق به حقيقة اللغة في أبسط معانيها، بينما تجذبه الثانية بالاتجاه المعاكس لتكسِّر به تلك المرجعية وتكسبه نوعاً من الخروقات. والمهم أنَّه مادام هذا التجاذب قائماً، كان النص مستمداً لحياته محققا لأدبيته، فليست هناك قيمة حقيقية لعمل أدبي، لا تتمثل فيه علاقة التأثير المتبادل بين هاتين القوتين، أي الشكل والمضمون، أو المرجعية والإنشائية.

---

111 ــ ينظر: ابنُ رَشِيق: قراضة الذهب: في نقد أشعار العرب: تحقيق الشاذلي بويحيى: الشركة التونسية للتوزيع تونس: سنة: 1972 م: ص: 379. والدكتور محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب: ص: 117.

112 ــ الدكتور صلاح رزق: أدبية النص: ص: 219.

III- الأدبية بين المرجعية والإنشائية :

الحكم بالأدبية ينطلق من المجال الدلالي الذي يتعلق بالمعاني الشعرية اعتمادا على اللفظ ووصولا إلى العبارة ومن ثم النص. وهذا يجعل المجال المعنوي يتقدّم على المجال اللفظي أو التركيبي، بالرغم من عدم تبوء المجال الأول اهتماماً كبيراً عند اللسانيين؛ لأِنه في عُرفِهم، يتشتت بين كثير من التأويلات، لينفتح الباب أمام دور شعرية التأويل فيه من خلال هذا التعدد فيكون همها ليس الوقوف على المعنى الأوحد أو الدلالة الرئيس للكلمة، وإنَّما في التقريب بين هذه الدلالات المتفاوتة، ثم يأتي دور المجال اللفظي أو لنقل التركيبي أو التأليفي بعد ذلك، وهو ما يختص بتلمّس الأدبية في الجانب اللفظي الخاص بالجمل التي تكوّن النص، أو تلك العناصر الجزئية التي تشكل الجمل، باعتبارها تتأسس على مستويات صوتية ونحوية، لذلك فهو يشمل تراكيب هذه العناصر التي تمثل الوحدات النصية أي الجمل في علائقها الداخلية أو علاقتها فيما بينها أو بتمثيلاتها. كلّ ذلك دون الإشارة إلى الدلالة أو ما يعرف بالمعنى الخالص للنص[113].

إذاً الوصول إلى الأدبية الصِّرْفَة مرهون بعدم الاكتفاء بالمستوى المفيد أو بالمجال النفعيّ، كما لا يمكن الاكتفاء باستحسان علاقة تضام اللغة في أبهى صوره؛ لأنَّ كثيراً من النماذج والنصوص يمكن إخراجها من دائرة الأدبية بحُجّة إخلاصها للنفعية، لكن معاودة النظر تتيح لنا إرجاعها مرةً أخرى إلى حظيرة الأدبية؛ لأنه ليس من الضروري أنْ تكون اللغة الأدبية

[113] ــ ينظر : عثماني الميلود: شعرية تودوروف: ص: 27 وما بعدها.

لغة منحرفة بشكل اطّرادي، وإنّما يجب على انحرافها أن يدخل منطقي الصياغة الأدبية والنفعية معاً على حدّ السواء[114].

وهو ما أوحى إلى جاكبسون أنْ يميز بين مختلف الوظائف اللغوية، ويقر بأن حضور وظيفة ما لا يفرض قهراً أنْ تغيب باقي الوظائف، فوجود الوظيفة الشعرية مثلاً لا ينفي وجود للوظيفة المرجعية، بل ينحاز النص إلى التي تهيمن منهما، وهكذا كانت القيمة تابعة "للوظيفة المهيمنة" وأصبحت مسألة الوظيفة من أهم القضايا التي أثيرت حول الأدب، باعتبار الوظيفة المهيمنة هي الوظيفة المحورية في العمل الأدبي، كونها تتحكم في الوظائف الأخرى، وهذا ما يجعلها تضطلع بكمال البنية؛ لأن "العمل الشعري يحدَّد بوصفه تلك الرسالة اللغوية التي وظيفتها الجمالية هي المسيطرة فيها"[115] الشيء الذي يخوِّل له امتلاك وظيفة إشارية، بوصف أن الخطاب العادي هو الآخر لا يخلو من الوظيفة الجمالية، لكن في الوقت ذاته تكون الوظائف الأخرى هي المهيمنة، مما لا يجعل من الوظيفة الشعرية الوظيفة الوحيدة التي تفرض وجودها في كامل النص الأدبي.

الأدبية تكمن في ارتفاع هذه الوظيفة عن سواها من الوظائف الأخرى، دون انتفاء هذه الوظائف، وهو ما أدى باشتراط هيمنة الأولى على النص الأدبي وجعلها شيئاً ملازما له، وكلّما هيمنت عليه اتصف النص بالأدبية فالكلمة "تُدرَك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء

---

114 ـ ينظر: الدكتور محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى: ص: 243.

115 ـ ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين: ص: 26.

المسمى، ولا كانبثاق لانفعالٍ، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارت مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[116].

في ظل غياب التطابق تدرك الكلمة بذاتها لذاتها، ويشكل هذا التَّتَبُّع والإدراك مكمن الوظيفة الشعرية للغة. لذا تواءمَ التنظير اللساني مع التحليل الأدبي، باعتبار العملية الإبداعية عديمة التحقق بالوظيفة الشعرية دون غيرها من الوظائف الأساسية للغة، ولكن في الوقت ذاته، تلك الوظيفة هي المميزة للنصوص الأدبية بما تضيفه عليها من جمالية من خلال غائيتها المتجلية في ماهية الكلمة من حيث هي كلمة، لا من حيث ما ترمي إليه من مدلول، أو بما توحي إليه من عاطفة. كلمة من حيث تشكيلها ودلالتها وإيقاعها الداخلي والخارجي، وهو ما يفقد مهمة الكلمة الشعرية باعتبارها عملاً تواصلياً، فهي حينئذ لا تقوم بتوصيل شيء؛ لأنها لا توصل سوى ذاتها، ولكن من الضروري بمكان أنْ تَربط الوظيفةَ الجمالية لتلك الألفاظ بقيمتها الاجتماعية والتاريخية صلةٌ ما. كون الخطاب الأدبي "لغة تجعل من الحقيقة وسيلة تؤدي الوظيفة الرمزية الموكلة إليها»[117] فهو متميز اعتمادا على الوظيفة الشعرية التي تطفح عليه، وتجعل منه خطاباً مركباً في ذاته، ولذاته.

فأي خطاب مهما كانت غايته يتضمنّ وظيفة أدبية، تجعل منه غاية في حدّ ذاته لا يعبر إلاّ عن نفسه فيصبح معنيا بالدراسة، فتضطلع

---

[116] ـ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ص: 19.

[117] ـ الدكتور الشيخ بوقربة: المفاهيم الشعرية في النقد العربي الحديث: ص: 333.

الوظيفة الأدبية بإظهار روح الأثر الأدبي، وهو ما يراه جاكبسون حين يثبت أنّ "هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة، وإنّما تجعلها غامضة"[118].

مما يتيح الفهم أنّه حين تهيمن الوظيفة الشعرية على الخطاب، فإنّ لغته تكون ذاتية الغائية، والخطاب عندئذ لا يمنح مرجعيته بيسر، وإنّما يعمل على تأجيلها بما ينشأ من دلالات، وذاك هو السمة الأساسية التي يتسم بها الخطاب الأدبي، وهكذا ينشأ لدى النص الأدبي معنى مزدوج ومرسل مزدوج ومتلقي مزدوج وكذا إحالة مزدوجة، وتكون "طاقة التحول هي نقطة تقاطع الوظيفة المرجعيّة بالوظيفة الإنشائية. فإذا كانت الأولى تضمن الإبلاغ والإفهام، فإنّ الثانية تخرق كلّ ما ضمنته الأولى"[119]. الحقيقة التي تجعل الأدبية في النص تتأرجح على مستوى الدلالة سواء من حيث المضمون أو المقصدية وفائدتها، أو من حيث تكشف هذه المقصدية، فتمنعها عن الظهور، وتعسّرها على التوحد والتملك؛ هما الحافز الذي يدفع بالقارئ إلى تقصي آثار النص، وهذا هو مناط الأدبية ومكمنها.

---

[118] ــ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ص: 51.

[119] ــ توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: الطبعة الثانية: منشورات عيون: الدار البيضاء: سنة 1987 م: ص: 117.

IV- الغموض ودلالة النص الأدبي :

لمّا طرح "الجاحظ" نظريته النقدية القاضية بطرح المعاني في الطريق وعرضها للجميع، إنّما رمى إلى أنْ لا تمايز في النص الأدبي بين موضوع وغيره أو معنى وسواه، وأنْ لا وجود لمادة محرّمة على المبدع، وما على هذا الأخير إلاّ الاعتماد على مدركاته وعلى ذوقه وتعلقه بموضوعه ليخرجه في أبهى حلّةٍ. وهذا ما دفع بابن رشيق إلى الإقرار ببعض الآليات التي بإمكانها أن تكشف الأدبية، وقوفاً على نوعٍ من التوسط بين ذلك القديم البالي وهذا الحديث والجديد المتطلع إليه، ويمكن بلورة هذه الآليات في ما يلي :

1/ الإتباع :

ألحّ التفكير النقدي العربي القديم على الاحتذاء بتقاليد العرب الإبداعية، وقد تجذّرت هذه الفكرة وتأصلت في ذهن المبدع، فكانت حابسة لأفكاره، حادّة من إبداعه، لكونه يجد نفسه مضطراً للإعادة وعدم الابتكار، وهو ما يوحي بشيء من السأم لدى الشاعر العربي القديم، من خلال قول "كعب بن زهير"(*) معبراً عما يعانيه: [من الخفيف]

(*) ـ أبو مضرب، كعب ابن زهير بن أبي سلمى المازني: شاعرٌ مشهرٌ عالي الطبقة، من أهلِ نجد من أهرِ بيتٍ عريقٍ في الشعر، أدرك الإسلامَ فتريث في قبولِه، وأسلم أخوه بجير ,اثرُ أهله. وحين هجا النبيُّ صلّ الله عليه وسلم وشبَّب بنساءِ المسلمين، أهدر النبيُّ صلّى الله عليه وسلم دمه، وبَعثَ أخاه بجيراً يحذره؛ فقدم على النبي صلّ الله عليه وسلم مُستأمنا وأنشدَه « بانت سعادُ» فعفا عنه النبيُّ صلّ الله عليه وسلم، وخلَعَ عليه بُردتَه، وسميت قصيدتُه « البُردة»، وأصبحت أشهرَ أشعارِ العربِ. توفي عام 26هـ. ينظر: الجاحظ: كتاب الحيوان: تحقيق عبد السلام محمد هارون: دار الجيل: بيروت: سنة: 1986م: ج/1: ص: 15، والأصفهاني: الأغاني: ج/17: ص: 38. وابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 154. وطبقات فحول الشعراء: ص: 20 - 26.

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلاَّ رَجِيعاً ومُعَاداً مِنْ قَوْلِنا مَكْرُوراً[120]

وقد سمّى "ابن طباطبا" هذه الأزمة "محنة"ورأى أنّها تشتد بحكم العامل الزمي فهي "على شعراء زماننا في أشعارهم اشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة"[121].

هكذا أقرّ النقد القديم بعدم قبول المعنى إلاّ إذا جرى مجرى أوائلهم وتوافق مع عادتهم. ورفض النقاد كل المعاني التي لم تُعرف في كلام العرب، وغدت أدبية النص منوطة بمعْلَمِ الاحتكام إلى طريقة العرب في الكلام قال "قدامة بن جعفر": "من عيوب المعاني مخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة والطبع"[122]. فنلاحظ أن تحديد مكمن ماهية الإبداع الأدبي مرتبط باقتفاء أثر العرب والاحتذاء بهم، وهذا ما جعل الكثير من خطاباتهم لا تبتعد في كثير من الأحيان عن مهمة الإفهام، فعُطّل النص عن تأدية وظيفته الأدبية، التي تنطلق ابتداء من الخروج عن المألوف.

أدرك المبدعون أنّ التعبير المباشر في الخطاب الأدبي ليس تعبيراً شعرياً، وحياة الألفاظ الطويلة، وما يتبلور فيها من مأثور أدبي لا يمكنه أنْ يبقى حكراً على مدلولها. وتدافع الشعراء إلى شرف الابتكار ممثّلا في العناية بالزخرف اللفظي، كون أنّ المعاني لا تجديد فيها؛ لأنها مشتركة، وهو ما ذُكر من قبل، وإنّما الجودة في اللفظ "فإذا تناول الشاعر المعاني التي قد

---

120 ــ كعب بن زهير: الديوان: حققه وشرحه وقدّم له الأستاذ علي فاعور: دار الكتب العلمية: بيروت: لبنان: سنة: 1997م: ص: 26.

121 ــ ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 8- 9.

122 ــ قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 244.

سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعَبْ بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»[123]

فأصبحتِ الجودة عائدة إلى المعنى من ناحية وضوحه وفائدته، وإلى النسيج اللفظي الذي يندرج ضمنه هذا المعنى، لا من حيث ابتكاره ولا السبق إليه كمعنى؛ لأن تلك فضيلة عائدة إلى المعنى، وإنّما ترجع الجودة إلى الشخص المبتكر لبنائه، فالمعنى الجيد جيد وإنْ كان مسبوقاً إليه، والوسط وسط، والرديء رديء وإنْ لم يكن مسبوقاً إليهما، فابتكارهما لا يعوضهما نقصاً موجوداً فيهما أساساً، ولن يكن أحدٌ أحق بالكلام من أحد وإنَّما السبق والشرف معاً في عذوبة ألفاظ المعنى، ورقتها، وحلاوتها، وقرب مأخذها...[124]

فالمراد هو جدة الطرح لا جدة الموضوع، فكم من موضوع طرح على مر العصور دون أن يبلى؛ لأن كل شاعر يَصوغهُ وفق تجربة شعرية جديدة يكشف من خلالها عن مميزات جديدة الآفاق لم يُسبَق إليها، فيشاركه القراء إياها. فالشاعر يمكنه أنْ يجد في كل الموضوعات السابقة موضوعات جديدة صالحة للتجارب الشعرية، متى ميّزها وأفاض عليها

---

123 ـ ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 76.

124 ـ ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 197. وابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 91- 92. وقد قال الجاحظ مؤيدا لذلك «لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، أن هو لم يعد على لفظة فيسرق بعضه، أو يدعيه بأسره، فانه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه، كالمعنى الذي يتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه، أو لعلّه أن يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط، وقال أنه خطر على بالي من غير سماع كما خطر على بال الأول، هذا إذ قرعوه به». وهذا ليثبت أنه ليس هناك أحد من الشعراء أحق بالمنى غيره. الجاحظ: كتاب الحيوان: ج/3: ص: 311.

خصوصيته، والسبيل "إلى إدراك مقومات أدبية الكلام لا تظهر من خلال المقارنة بين معنى ومعنى، وإنَّما تتبين من خلال إدراك مزية نسج عن نسج، وأفضلية تأليف ونظم عن تأليف ونظم"[125]

يكون السبق الإبداعي كامناً في الكتابة بكيفية جديدة مع الخضوع للقواعد القديمة حتى يمتّن الشاعر الصلة بينه وبين قرائه. فيحقق المعنى الذي يتفرد "عندما يأتي بألفاظه، محاولاً أنْ يؤدي المعنى العام قدر إمكانه، وليست محاولته هذه امتلاكاً لهذا المعنى، بل توسّل له، ليست ابتكاراً، بل استعادة والخصوصية في الطريقة في كيفية تناول المعنى الموجود"[126]

فالبُكُورَةُ البنائية خاصية من الخاصيات التي حرصت عليها الشعرية العربية، يقول "أبو أحمد بن يحيى بن علي النديم المنجم": [من الخفيف]

رُبَّ شِعْرٍ نقَدْتُهُ مِثْلَمَا يَنْـــقُدُ رَأسُ الصَّيَارِفِ الدِّينَارَا

ثمَّ أرْسَلْتُهُ فكَانَتْ مَعَانِيــــهِ وَألْفَاظُهُ مَعاً أبْكَارَا

ـنَّ خَيْرَ الكَلاَمِ مَا يَسْتَعِيرُ النَّــاسُ مِنْهُ وَلَمْ يَكُنْ مُسْتَعَارَا[127]

---

125 ــ الدكتور صلاح رزق: أدبية النص: ص: 48. و الدكتور محمد غنيمي هــلال: النقــد الأدبــي الحــديث: الطبعة الأولى: دار العودة: بيروت: لبنان: سنة: 1982 م: ص: 394. ومصطفى أبو كريــشة: أصــول النقــد الأدب: ص: 244.

126 ــ الدكتور جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية: في النقد العربي حتى القرن الثامن هجــري، الطبعــة الأولى: دار الآداب: بيروت: لبنان: سنة 1984م: ص: 103. وهذا ليس ببعيد عن النظرة الغربية الحديثة التــي ترى «أن الفنان الحساس الفطن يعيد خلق عمل الفنانين الآخرين». وليم اوكونور: النقد الأدبي: ص: 48.

127 ــ الصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد(ت385هــ): الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: تحقيق الشيخ محمد حسين آل ياسين: الطبعة الأولى: مطبعة المعارف: بغداد: 1965م: ص: 33، وينظر: أبو عبد الله محمــد بــن عمران بن موسى: معجم الشعراء: تحقيق: عبد الستار أحمد فراج: دار إحياء الكتب العربيــة: سنة: 1960م: ص: 494.

وما كان تفضيل "امرئ القَيس"[*] وتقديمه بمقدار ما خاض من مواضيع، ولا بأسبقيته إلى معالجته لها، وإنَّما بمقياس الزيادة في ذلك وتميُّزه في هذه المعالجة التي هي أساس تقدمه فهو "أول الناس اختراعاً في الشعر وأكثرهم توليداً"[128] وتفضيله هنا نتيجة اهتمامه بالتفرد في الطبع، وعلو السّجيّة، فهو السابق للأشياء التي أتى بها وابتدعها، فاستحسنها العرب واتبّعه عليها الشعراء كاستيقافه صحبه والبكاء في الدّيار ورقّة النسيب. فلم يتقدم "امرؤ القَيس" على الشعراء لأنه وقف على الأطلال، ولكن لأنه "استوقف عليها"ولم يسبق غيره في وصفه النساء، وإنَّما كان السبق له في حسن اختيار ما كان يشبه به هذه النساء.

وبالرغم من أنَّ "امرأ القَيس" ـ كما قيل ـ أول من وقف واستوقف وبكى واستبكى، وأن سبْقَه وجدَّتَه يشهد له بهما من ينكرون عليه مذهبه في الحياة كـ "عمر بن الخطاب رضي الله عنه" الذي قال فيه "خسف لهم عين الشعر فافتقر عن معان هو أصحّ بصر"[129] ولذا لا تكاد "ترى

* ـ امرؤ القيس: هو ابنُ عمر ابنُ الحارث الكندي، مِن بَنِي آكلِ المرار، أشهرُ شُعراءِ العَربِ على الإطلاق، وُلد بنجدٍ واشتهر بلقبِه، واختلف المؤرخون في اسمه فقِيل حندج، وقِيل مليكة، وقيل عُدَي. وامرؤ القَيسِ من فُحول الشُعراءِ الجاهلِيَة من الطبقة الأولى، سبق الشُعراءَ إلى أشياءَ ابتَدعها فاستَحسنها العَربُ واتَّبعتهُ عليها الشعراءُ، فكان أميرَهم في العَصر القديمِ. وُلد عام 130 ق.هـ، وتوفي عام 80 ق.هـ. ينظر: محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء: تحقيق محمود محمد شاكر: دار المدني: جدة: (د.ت.)، ص: 15- 19.

128 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 262. وينظر منه، ج/1: ص: 41. ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 110. ويورد صاحب العمدة رأيه في هذا فيقول: «لأنه قيل أول من لطف المعاني، واستوقف على الطلول، ووصف النساء بالظباء والمها والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصيّ، وفرق بين النَّسيب وماسواه من القصيد، وقرّب مأخذ الكلام؛ فقيد الأوابد وأجاد الاستعارة والتشبيه». ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 94.

129 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 94.

شاعراً يكاد يُفْلتُ من حبائله»[130] إلاّ أنَّه كان يدرك يقينا أنَّ الابتكار هو أهم هاجس يؤرقه، لكون جُلّ المعاني طرقت وأن السابق لم يترك للأحق حيزاً واسعاً للابتكار والجدة، وهو ما يوعزه إلى سابقيه في هذه المقدمة الطللية حيث يقول: [من الكامل]

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المُحَيّلِ لِأَنَّنا   نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذَامِ[131]

هذا الاعتذار يتعلق بالجانب الشكلي للقصيدة العربية القديمة أكثر منه بالجانب الضمي، الذي يجسده "عَنتَرة العَبسي"[*] في معلقته، مبيناً أنَّه يعدُّ نفسه محدَثاً، حين أحسَّ بأن معانيه طُرقت، ولا جديد عنده فيها بإدراكه الشعر بعد أنْ فرغ الناس منه، وأن الشعراء ما تركوا معنى إلاّ وتناولوه، فلم يغادروا له شيئاً، فقال

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ   أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[132]

---

[130] ـ ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 105.

[131] ـ امرؤ القيس بن حجر الكندي: الديوان: شرح أبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بـالأعلم الشنتمري، تصحيح ابن أبي شنب: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر: سنة: 1974م، ص: 250.

[*] ـ عنترة بن شداد بن عمرو بن معاوية، شاعرٌ من فرسنا العرب في الجاهلية، وأمه حبشيةٌ سوداء اسمُها زبيبة، وكان شداد أبوه لا يعترف به ابنا بل عبدا، بينما عنترة محا عن نفسه عارَ مولده بما أظهره من شجاعةِ الغزوات والحروب، ولا سيما داحس والغبراء؛ التي حسن فيها بلاؤه وحمدت مشاهده. وفنُّه الشعري بدوي نموذجي، وأشهرُ فنونه الغزلُ والحماسةُ. ينظر: ابن سلام: المصدر السابق: ص: 152. وينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 250، والأصفهاني: الأغاني: ج/8: بين ص: 235 - 243.

[132] ـ عنترة بن شدّاد: الديوان: دار الكتب العلمية: بيروت: لبنان: سنة: 1995م: ص: 117. وعبد الله الحسن بن أحمد الزوزني (ت 486 هـ): شرح المعلقات السبع: حققه وأتم شرحه محمد عبدالقادر الفاضلي: المكتبة العصرية: صيدا: بيروت: سنة: 2001م: ص: 197. ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 91.

لكن، وبالرغم من هذا الاعتذار المسبق، كذلك كما فعل "امرؤ القَيس"، أتى "عَنترة العَبسي" في القصيدة عينيها بما لم يسبقه إليه متقدم ولا نازعه إياه متاخر[133] وهو يقول: [من الكامل]

وَخلاً الذُبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ   غَرِداً كفِعْلِ الشَّارِبِ المُتَرَنِّم

هَزِجاً يَحُكُّ ذِرَاعَـهُ بِذِرَاعِهِ   قَدْحَ المُكِبِّ عَلَى الزِّنَادِ الأَجْذَمِ[134]

حكم الجاحظ بأن البيتين قد عطلا مقولة "لم يدع الأول للآخر معنى شريفاً ولا لقطاً بهيّاً إلا أخذه، إلا بيت عنترة"[135]. كما يعلق أبو هلال العسكري على البيتين بقوله "وما يعرف للمتقدم معنى شريفٌ إلاّ نازعه فيه المتأخر وطلب الشركة فيه معه، إلاّ بيت عنترة، [البيتين السابقين] فإنه ما نوزع في هذا المعنى على جودته، وقد رامه بعض المحيدين فافتضح"[136]. يتضح أنّه لا شرف للمتقدم بطرقه للمعنى، وإنّما الشرف كل الشرف فيما يحدثه فيه من استشراق وجدة في العرض والطرح. يكون الشاعر العظيم، كما هو الشأن في النقد الحديث، هو الذي يبتكر ما لا سابق لمثله، ويفحم الذين يأتون من بعده، فلا يسعهم إلاّ السير في الطريق التي فتحها.

---

[133] ـ ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 91. وهو نفس الحكم النقدي الذي خلُص إليه ابن شرف القيرواني في قوله: «أما العبسي فمُجيد في أشعاره، ولا كمعلقته، فقد انفرد بها انفراد سهيل، وغبّر في وجوه الخيل، وجمع فيها بين الحلاوة والجزالة». ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد: ص: 93- 94.

[134] ـ عنترة بن شداد: الديوان: ص: 120. والزوزني: شرح المعلقات السبع: ص: 203.

[135] ـ الجاحظ: البيان والتبيين: ج/3: ص: 326.

[136] ـ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 223.

انطلاقا من أنَّ "كل قديم من الشعراء فهو محدثٌ في زمانه"[137] فإنَّ ابن رشيق يردّ على قول عمرو بن العلاء "لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أنْ آمر صبياننا بروايته"[138] ليجعل النظر في نقد الشعر قائما على موضوعيةٍ تتّخذ من أدبية النص الناتجة عن استقلال الأثر الشعري عن عصره وقائله، واعتبارها المقياس الصحيح لقَبول الشعر أو رفضه. ليكون مقاس الشاعرية بين القديم والجديد ومحكّها القدرة على إبداع شعرٍ يجمع بين صحة العبارة وعذوبتها وجمالها في آنٍ واحد، سواء أكانت لدى القدماء أم المحدثين؛ وهو محك مبني على الجودة أو الرداءة لا العصر أو الزمن.

ابن رشيق لم يتشبث بالمعاني التي طرحها سابقوه وإنَّما فتح المجال أمام التطور الزمني الذي يكون له الفضل في إحقاق المعاني التي تصلح لكل فترة وتعيش وتزهو في عصر دون آخر. فما قصر "الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل الله ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصر"[139].

---

[137] ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 90.

[138] ـ ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 90.

[139] ـ ابن رشيق: العمدة: ج/1: ص: 91.، ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 63. وقد آزر النقد العرب الحديث ما ذهب إليه ابن قتيبة وابن رشيق؛ لما اعتبر أن «الأديب القديم يفاضل بنفسه، وينقد الأخير من آثاره على ضوء السابق من أعماله، والأديب الجديد يقارن بالأديب القديم، وينقد عمله على ضوء أعمال من فتحوا له باب النوع الذي يعالجه، والفرع الذي يثمر فيه (..) وكل أديب قديم كان يوما جديدا، وكل أديب جديد سيكون يوماً قديماً». توفيق الحكيم: فن الأدب: المطبعة النموذجية: مصر (د.ت.) ص: 19. فلا شأن للابتكار إذا «بفكرة جديدة أو قديمه، غريبة أو مألوفة، ولا بالموضوع الطريف أو المطروق...». توفيق الحكيم: المصدر نفسه: ص: 12.

فليس من الضروري أن يكون عمل الأديب كله جديد غير مسبوق، ليكون صاحبه من المجددين ويخرج من زمرة المقلدين؛ وإنّما الجديد فيما يميزه عن الآخرين، ولا يكون ذلك إلا إذا انطلق من نفسه. لأن الإبداع لا

يبدو ابن رشيق متحمسا للجودة، متجاوزاً لفكرة تفضيل القديم لقدمه؛ لأنه يرى أنّ القدماء لم يتقدوا لقدمهم في الزمن، وإنّما احتلوا الصدارة لِما لكلامهم من حلاوة وطلاوة وبُعدٍ عن السخف والركاكة. لذلك نَصّ على أنّ الشعر المحدث إذا استُجِيد وصحّ، توفر لقائله الفضل والمزية بما حققه من حسن الإتباع ومعرفة الصواب وهو ما جعله "أغمض مسلكاً، وأرق حاشية"[140].

هذا التحمس إنصاف للشعراء المحدثين لكون "المتأخر من الشعراء في الزمان لا يضره تأخره إذا أجاد، كما لا ينفع المتقدم تقدمه إذا قصر، وإنْ كان له فضل السبق، فعلية درك التقصير، كما أنّ للمتأخر فضل الإجادة أو الزيادة"[141]. ولذلك ربط جودة الشعر بمسايرته للحياة؛ لأنّ "التطور أمر ضروري ولكن دون أن يتنكر للأصل الذي هو بمثابة المعين والمصدر يستلهمون [الشعراء] منه بعض طرائق إنشادهم الشعر"[142]. هكذا كان جمع بين الشعراء القدماء والمحدثين في مثل "رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه"[143]. فالبناء لا يأخذ صورته التامة إلاّ إذا تم على المستويين، إذِ الجمال يتطلب النقش والزخرف، بعدما يتم البناء الذي أقيم على أساس متين. فكان القدماء احكم بناء وارسخ عمدا، أما المحدثون فأرق لفظاً وأرقى فكراً. ومعهم انفتحت المعاني الشعرية وازدادت

يكون إبداعا إلا إذا كان ذاتياً، حتى يتجرد من صفة المحاكاة للآخر. ينظر: عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب: ص: 205. والدكتور طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي: ص: 121.

140 ـ ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 113. كما ينظر المصدر نفسه: ج/1: ص: 93.

141 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 200.

142 ـ الدكتور بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي: ص:191.

143 ـ ابن رشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 92.

الصور البيانية فكان منهم "ما مرّت بخاطر جاهلي ولا إسلامي، والمعاني أبدا تتردد وتتوالد، والكلام يفتح بعضه بعضا"[144].

ولمّا كان الشعر هو صناعة الكلمات على نحو بارع بحيث ينفتح بعضها على البعض الآخر، ويفتح بعضها البعض الآخر، فتتشكل الصور في أبهى حللها. كانت أدبية النص عند ابن رشيق مبنية على هذه الجدة التي يعطيها الشاعر المحدث للمعاني القديمة؛ فينتشل صورها الميتة من بعد أن اندثرت وغطّت في سبات عميق، ويزيل عنها رثاثتها، التي تبلغ "حد الاندراج في المعجم بطريقة لم يعد التعرف عليها وارداً"[145] فما كان من ابن رشيق إلاّ أنْ يقر بآلية أخرى تنضاف إلى الأولى لتكشف الأدبية في النصّ.

2/ التغاير [*]:

يعتبره ابن رشيق تضاد شاعرين في معناهما الموحد، دون أنْ يخطأ

---

144 ـ ابن رشيق: نفسه: ج/2: ص: 238.

145 ـ فرنسوا مورو: البلاغة، المدخل لدراسة الصورة البيانية: ترجمة الولي محمد وجرير عائشة: الطبعة الأولى: دار الخطابي للطباعة والنشر: الدار البيضاء: المغرب: سنة: 1982م: ص: 58.

* ـ التغاير: من التحول والتبدل، وجعل الشيء على غير ما كان عليه، وتغايرت الأشياء أي اختلفت. (اللسان) مادة غير. اعتبره القاضي الجرجاني من لطيف السَّرق وقد يجيئ به الشاعر على وجه القلب، ويقصد به النقض. ينظر: عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 206. لما فيه من اعتماد من الشاعر الاول على الشاعر الآتي بعده. أما أبو هلال العسكري فسماه التلطف وقال عنه «هو أن تتطلف للمعنى الحسن حتى تهجنّه، والمعنى الهجين حتى تحسنه». أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين 427 وهنا مكمن التغاير بين المعنيين لدى الشاعرين. وإن كان ابن منقذ يعتبر التلطف «أن يلفق كلاما من كلامِ آخر فيولَّد من الكلامين كلامٌ ثالثٌ». أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر: ص: 399.

وقد قال عنه ابن رشيق: «وهو أن يتضاد المذهبان في المعنى حتى يتقاوما ثم يصحّا جميعاً». العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 100.

التعريف الذي لم يخرج عنه صاحب التحبير فقال عنه هو: «تضاد المذهبين إماّ في المعنى الواحد بحيث يمدح إنسان شيئا ويذمّه، أو يذمّ ما مدحه غيره، أو يفضّل شيئاً على شيء ثم يعود فيجعل المفضول فاضلاً. أو يفعل ذلك مع غيره فيجعل المفضول عند غيره فاضلاً وبالعكس». ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير. في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: تحقيق الدكتور حفني محمد شرف: لجنة إحياء التراث الإسلامي: مطابع شركة الإعلانات الشرقية: القاهرة سنة 1963 م: ص: 277.

أحدهما، بالرغم مما بينهما من تقابل آخذٍ بقاعدة "أنّ المعاني تتقلب، ويؤخذ بعضها من بعض"[146] فلا يكون الإبداع الأدبي، بتناول الفكرة التي قد تكون مألوفة مستهلكة عند القراء، إلاّ من قبيل تحويرها وتجديدها ليسكب فيها الأديب من أدبه وخياله، لتظهر من جديد منقلبةً خَلْقاً جديداً يشدّ القارئ، ويسحر عقله، مع أنَّها في الوقت ذاته تعالج الموضوع الذي كاد يَبْلَى بين أصابع السابقين، فإذا هو يضيء من جديد.

فتسمح آلية التغاير بأخذ المعنى من ضده، بفضل انتقاله من شاعر إلى آخر من خلال ما يُضِفْهُ الشاعر الثاني على المعنى الذي طُرِق من شاعر أول قبله، فيقلبه قلباً تاماً ليصبح من النقيض إلى النقيض مع الإبقاء على منطقية المعنى طبعاً، فلا يُرْفَض ولا يُسْتَهجن. يسرد ابن رشيق مجموعة من الشواهد لإثبات ما لهذه الآلية من الأهمية في تحقيق أدبية النص بفضل ما تتيحه للمبدع من الاعتماد على إبداعات السابقين، ولكن في الوقت نفسه يدفعه إلى أنْ يُخْرِجَ نصه على غير هيئته الأولى. وهو ما جرى بين "علي ابن العباس النوبختي"[**]، و "أبي الطيب المتنبي"[***] في قوليهما وقد اشتركا في معنى واحد؛ وهو تفضيل السيف على القلم أو العكس.

---

[146] ـ الحصري أبو إسحاق: زهر الآداب وثمر الألباب: تحقيق الدكتور صلاح الدين الهواري: الطبعة الأولى: المكتبة العصرية: صيدا: بيروت: سنة: 2001م: ج/3: ص: 285.

[**] ـ هو علي بن عباس النوبختي، يكنى أبا الحسن، أحد مشايخ الكتاب وأهل الأدب والمروءة، وكان شاعراً محسناً، وراويا للأخبار. توفي سنة 324هـ، وقيل 327 وقيل 329 هـ. المرزباني: معجم الشعراء: ص: 155.

[***] ـ المتنبي هو: أبو الطيب أحمد بن الحسين بن عبد الصمد الجعفي الكوفي. المعروف بالمتنبي، الشاعر الحكيم. ولد في الكوفة ونشأ في الشام، وأكثر المقام بالبادية حتى وعى اللغة وفاق أهل زمانه بالشعر، وكان

فقد قال الأول: [من البسيط]

إنْ يَخْدُمِ القَلَمُ السَّيْفَ الذِي خَضَعَتْ ... لَهُ الرِّقَابُ ودَانَتْ خَوْفَهُ الأمَمُ

فَالَموْتُ ـ وَالَموْتُ لاَ شَيْءٌ يُغَالِبُهُ ـ ... مَازَالَ يَتْبَعُ مَا يَجْرِي بِهِ الْقَلَمُ

كَذَا قَضَى الله لِلْأقلاَمِ مُذْ بُرِيَتْ ... إنَّ السُّيُوفَ لَهَا مُذْ أرْهِفَتْ خَدَمُ[147]

وقال الثاني بعد أنْ قبله إلى الضد [من البسيط]

حَتَّى رَجَعْتُ وأقْلاَمِي قَوَائِلٌ لِي ... المَجْدُ للسَّيْفِ لَيْسَ المَجْدُ لِلْقَلَمِ

أكْتُبْ بِنا أبَداً بَعْدَ الكِتابِ بِهِ ... فَإنَمَا نحْنُ لِلْأسْيَافِ كَالخَدَمِ[148]

فـ "النوبختي" يصف القلم ويفضّله على السيف، ويأتي "أبو الطيب المتنبي" ليأخذ المعنى نفسه لكنه يخالفه فيما ذهب إليه. فيعطي المجد للسيف لا للقلم، وما يكون دور القلم إلاّ تدوينا لما فعله السيف. وبذا يكون الاختلاف واضحاً ولا يستشكل على أي قارئ.

يشهد ابن رشيق للنموذجين بالأدبية نتيجة تغايرهما، فما كان من الأبيات الثلاثة الأولى فهي من الكلام المتقن للبنية، الصحيح للمعنى، الذي لا يمكن أنْ يُطعن فيه؛ ولا يكاد الحكم النقدي أنْ يختلف في البيتين الأخيرين عما سبقهما، لكونهما استطاعا أنْ يحققا أدبيتهما من خلال ما

مفطورا على كبر النفس وعُلوّ الهمّة. اتّصل بسَيف الدّولة الحمداني وانقطع إليه، ثم مضى إلى مصر فمدح كافور الإخشيدي، وأشهرُ فنونه المدحُ والفخر. ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان: 120/1.

[147] ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 102.

[148] ـ ناصيف اليازجي: العَرْفُ الطيِّبُ في شرح ديوان أبي الطيب: دار صادر: بيروت (د.ت.): ج/2: ص: 383- 384. أورد ابن رشيق البيتين لكن المصراع الأول من البيت الثاني كان بصيغة مغايرة:

أكْتُبْ بِذا أبَداً قَبْلَ الكتاب بِهَا ... فإنَمَا نحْنُ للأسْيَافِ كالخَدَمِ

ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 102.

توفر فيهما من إقناع على صحتهما، فيصبح كل معنى مقبولا على حدة[149]. لتكون آلية التغاير في نظر ابن رشيق هي إحدى الوسائل الأسلوبية التي يمتهنها الشعراء في افتنانهم الشعر وتصرفهم في المعاني وغوصهم في الأفكار.

لولا المغايرة لما تحصّل المؤخر على استحسان في إبداعه؛ لأنه لو سلك ومن عاصره من الشعراء "مسلك المتقدمين في غلبة الغريب على أشعارهم، ووصف المها والقفار وذكر الوحوش والحشرات، ما رويت لأن المتقدمين أولى بهذه المعاني"[150].

إننا لا نبالغ اذا اعتبرنا أنّ النقد الحديث لم يخرج عمّا جاء به ابن رشيق؛ لأنه يعتبر الأصالة في الفن أو العبقرية فيه غير قائمة على التقليد، وإنّما تقوم أكثر ما تقوم على المغايرة؛ أو ما عُرِف حديثا بالتغيير[151] الذي يعي كل الحيل والوسائل الأسلوبية القولية التي يتّسم بها النص الأدبي، حتى يغدو قولا شعرياً محققا لأدبيته. فاللغة الشعرية تتعامل مع الألفاظ كما هي عبر مرّ الزمان، وإنّما المغايرة تكمن فيما تحمله هذه الألفاظ من معان بعيدة بتراكيبها الجديدة.

هكذا يشترك ابن رشيق والنقد الحديث، في إعطاء مفهوم واحدٍ للتغاير يتحقق من خلاله الابتكار، الذي يصبح غير آخذ لمعنى "الخلق من العدم،

---

149 ــ ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 100- 102.

150 ــ ابن رشيق: نفسه: ج/1: ص: 92.

151 ــ ينظر: الدكتور عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي: ص: 89. والدكتورة إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد: الطبعة الأولى: دار التنوير للطباعة والنشر: بيروت: لبنان: 1981م: ص: 205.

وإنَّما معناه حسن الاستفادة من كتابات ومجهودات السابقين»[152]. مما يجعل وفرة خصوصية العمل الأدبي وأدبيته غير ماثلة "في شخص الشاعر ولا في الموضوعات أو المعايشات وإنَّما ينبغي البحث عنها في"صفة التخالف "الخاصة بالأشكال الفنية للغة»[153]. من خلال ما يسمح للشاعر به حين يتمكن من أنْ يعيد "الصور المستهلكة في سياق جديد يغيّر معانيها»[154]. وهو ما يضفي عليها نوعا من المائية التي تجعلها متمنّعة من الحضور الدائم الذي يخنقها ويضيّق من اتساعها، لذا تأخذ صورة المبحوثِ عنه والمُتَتَبَّع الذي لا يطاله فهمٌ بصورة يقينية، لما فيه من تمويه وإحالة.

3/ الغموض :

الشاعر لا يقول ما يريد قوله مباشرة بصورة سافرة، كبقية الناس بل يخرق السنن المتعارفة في تسمية المدركات؛ لأنه مطالب إلى دفع القارئ أنْ يتعمق في إدراك تلك الصور الخفية التي خبأها خلف نسيجه اللغوي، الذي يتكفل به هذا الأخير، فيمزقه تمزيقا لينفتح له ما يتوارى عن الأنظار وهو في غاية الجدة والابتكار.

---

[152] ـــ الدكتور محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون: مطبعة نهضة مصر بالفالجة: القاهرة: (د.ت.): ص: 182.

[153] ـــ خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية: ص: 45.

[154] ـــ ايتالو كالفينو: ست وصايا للألفية القادمة: ترجمة محمد الأسعد: إبداعات عالمية: المجلس الوطني للثقافة والأدب: الكويت: ديسمبر سنة: 1999م: ص: 95.

هذه الجدة تؤدي في بناء النص الشعري إلى العزوف عن "طرق التعبير المألوفة إلى إضفاء شيء من الغموض"[155]. كون هذا الغموض ضرورياً لكل نتاج أدبي جديد؛ وضرورته هاته إقرار بالخصوصية الشعرية التي تقوم على التلميح الكامن في المتشابهات الخفية المستحسنة. مما يؤدي إلى الإفراط لتأسيس الخيال، وانفتاح الباب أمام التواجد المكثف للغموض في الشعر، فكان الدفع بنصيب اكبر لإعمال الفكر، حتى ينطلي هذا الشعر بجمال يعطي الصورة رونقاً واكتمالاً.

كانت استجادة الغموض على أساس هذا المبدأ الذي يبيح الخروج على المألوف فيصبح "مبرراً نقدياً، لأنه قد ارتبط بطلب الجودة وتحقيق اللذة، كما تصبح الغرابة أو الغموض خاصية لكل شعر محدث، تناقض بذاتها التفكيرات السخيفة خاصة عندما تقترن "السخافة" بالفكر "المكشوف" الواضح للجميع"[156]. ليكون تدخل العقل مسموحاً به حالة صيانة الشعرية من التهويم العبثي، والاندفاع الإنتاجي المبعثر يقول "ابن المعتز"[*]: [من الكامل]

ـ الدكتور بسام بركة والدكتور ماتيو قويدر والدكتور هاشم الأيوبي: مبادئ تحليل النصوص الأدبية: الطبعة الأولى: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجمان: سنة: 2002 م: ص: 14.

ـ الدكتور جابر عصفور: قراءة التراث النقدي: الطبعة الأولى: دار سعاد الصباح: الكويت: سنة: 1992م: ص: 172.

ـ أبو العباس، عبد الله بن المعتز بن المتوك بن هارون الرشيد، ويُلقَّب بـ «المرتضى بالله» و «المنتصف بالله». أديبٌ، بليغٌ، مطبوعٌ، ومقتدرٌ على الشعر، قريبُ المأخذ سهلُ اللفظ، حسنُ الإبداع للمعاني، يخالط العلماء والأدباء ويعد منهم. ولد في بغداد، ونظم ابن المعتز في أكثر فنون الشعر. ينظر: الأصفهاني: الأغاني: ج/10: ص: 286 – 296، وابن خلكان: وفيات الأعيان: 3/ 76 – 80.

وَالْقَوْلُ بَعْدَ الْفِكْرِ يُؤْمَنُ زَيْغُهُ　　　شَتَّانَ بَيْنَ رَوِيَّةٍ وَبَدِيهِ[157]

إذاً الأدبية الحَقّةُ ترفض إخضاع معاني القصيدة لسيطرة العقل والمنطق، ولا تأذن لهما بالتدخل إلاّ في نطاق محدود "حرصاً منها على ألاّ يتحوّل الناتج إلى مجرّد تهويمات فضفاضة تقدم (جعجعة دون طحن) لأنّ ذلك قد يُحوّل الشعرية إلى نوع من الفراغ الدلالي غير المنضبط"[158].

قد وقف النقد العربي القديم على قضية الغموض في النص الأدبي منشطرا على نفسه إلى ثلاثة اتجاهات:

أولاً: أنّه غير معدود من محاسن الكلام ولا من جملة فضائله. لأن خير الكلام ما خرج مخرج الحق من غير إفراط ولا تفريط أو كما قال حسان بن ثابت(*): [من البسيط]

وَإِنَّمَا الشّعْرُ لُبُّ المَرْءِ يَعْرِضُهُ　　　عَلَى المَجَالِسِ إنْ كَيْساً وَإِنْ حُمُقاً

وَإِنَّ أشْعَرَ بَيْتٍ أنْتَ قَائِلُهُ　　　بَيْتٌ يُقَالُ، إذا أنْشَدْتَهُ، صَدَقَا[159]

ثانياً: أنّه من أجلّ المقاصد في الفصاحة وأعظمها في البراعة وحجة أصحاب هذا الاتجاه "أنّ خير الشعر أكذبه" و "أفضل الكلام ما بولغ فيه"

---

157 ــ ابن المعتز: الديوان: ص: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 193.

158 ــ الدكتور محمد عبد المطلب: كتاب الشعر: الطبعة الأولى: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجمان: سنة: 2002 م: ص: 22.

*ــ هو حسان بن ثابت بن المنذر الأنصاري، يكنى أبا الوليد، وأبا الحسام، وأبا عبد الرحمن وهو جاهلي إسلامي (مخضرم)، ولم يشهد مع الرسول صلى الله عليه وسلم مشهداً، ولكنه دافع عن الإسلام ونبيه عليه الصلاة والسلام خير دفاع. (ت 54 هـ). ينظر: الشعر والشعراء ج/1: ص: 305، والأصفهاني: الأغاني: ج/4: ص: 134. و المرزباني أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى: الموشح: تحقيق علي محمد البجاوي: نهضة مصر للطباعة والنشر: مصر: سنة: 1965م: ص: 82. وابن شرف: مسائل الانتقاد: ص: 104.

159 ــ حسان بن ثابت: الديوان: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: سنة: 1978م: ص: 169.

ثالثاً: أنّه فن من فنون الكلام ونوع من محاسنه، لكنه متى كان جارياً على جهة الغلو والإغراق فهو مذموم؛ لأن الغموض لا يعني تعمد غموض الدلالة، فمكمن أدبية الغموض هو حينما يطرح الناص نصه في تشكل تجريدي لا يستحضر المتلقي إلى رحاب الصياغة فحسب، بل يجعله طرفاً داخلياً شارك في توجيه حركة الصياغة وفي إنتاج المعنى. ولذلك لا يمكننا قبول الغموض دون تحفظ، كما ليس بإمكاننا أنْ نرفضه جملة وتفصيلا، وهو الرأي الذي أقرّه ابن رشيق الذي يجعله له من شروط أدبية النص التمتع بقسط من الغموض، الذي يسميه المبالغة؛ لأنه "لو بطلت المبالغة كلها وعِيبَتْ لَبَطُلَ التشبيه وعِيبَتْ الاستعارة"[160].

مما يوجب على النص الأدبي أنْ ينطبع بالغموض في حقيقة لغته التي تصاغ بكيفية تختلف عن اللغة النمطية المباشرة، وكذا توظيفها وصوغها لألفاظٍ تنأى عن اللغة العادية السطحية، وكلما كان الشعر أقرب إلى الغموض كان فاعل الإطراب فيه أقوى.

قبل التفصيل في تلك الاتجاهات الثلاثة يجدر بالبحث أنْ يتجه إلى المصطلح في حدّ ذاته، لأنه عُرِفَ في النقد العربي القديم تحت عدة تسميات وإنْ بدا عدم تطابقها في الدلالة اللغوية مع مصطلح الغموض، إلاّ أنّها لا تكاد تحيد عن ماهيته قيد أنملة.

ومن هذه المصطلحات: المبالغة، الغرابة، الإغراب، الاستغراب، الغلو، التعقيد، الإيغال، الإفراط، الإغراق، الإحالة، الاستحالة، وحيناً بالمحال أي

---

[160] ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 55.

الذي أحيل عن الحق. مع مراعاة بعض الفوارق الدقيقة التي أقرها النقد العربي القديم بين هذه المصطلحات، كل واحد على حدة في درجة الغموض[161]. ولذلك كلما ورد في النقد القديم أحد المصطلحات السابقة كان يحوم حول مفهوم مصطلح "الغموض" الذي ساد في النقد الحديث، وأتى على المصطلحات السالفة[162].

دليل هذا التداخل بين الأسماء التي تعني الغموض من جهة، وقبوله وجعله آلية من الآليات الكافلة بتحقيق أدبية النص ما يتجسد على سبيل المثال لا الحصر مع مصطلح "الإغراق"[163] من جهة ثانية، يقدمه "

---

[161] ـ فعلى سبيل المثال قال ابن منقذ: «أنّ المعنى إذا زادَ على التّمام سُمّيَ مبالغة، وقد اختلفت ألفاظه في كتُبهم. فسماه قوم: الإفراطَ والغلوَّ والإيغال والمبالغة. وبعضُه أرفعُ من بعضٍ». أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر: ص: 155.

وهو ما أومأ إليه ابن أبي الإصبع المصري حين تحدث عن الإغراق الذي جعله فوق المبالغة ودون الغلو. ينظر ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير: ص: 321.

[162] ـ فنلاحظ مثلا في اللسان المواد التالية:

ـ (غمض) فالغامض من الكلام خلاف الواضح، وقد غمُض غموضةً أي فيه نظر وتدقيق، ومعنى غامض أي لطيف.

ـ (غرب) فغرُب، بعُد والغريب، الغامض من الكلام. أما الاستغراب فنقول: أغرب الرجل إذا جاء بشيء غريب أو بالغ فيه.

ـ (وغل) وغل في الشيء وغولاً دخل فيه وتوارى، ووغل: ذهب وأبعد.

ـ (فرط) يقال أفرط في الأمر، إذا أسرف وتقدم.

ـ (غرق) أغرق في الشيء جاوز الحد.

[163] ـ سماه ابن رشيق الغلو، وقال إنّ من أسمائه الإغراق والإفراط. ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 60. كما جمع ابن الأثير الحلبي (ت 737هـ) الإغراق والغلو والمبالغة في باب واحد وقال: «هي ثلاث تسميات متقاربة وردت في باب واحد لقرب بعضها من بعض». أحمد بن إسماعيل ابن الأثير الحلبي (ت737هـ): جوهر الكنز: تحقيق وتقديم دكتور محمد زغلول سلام: منشأة المعارف: الإسكندرية: (د.ت): ج/1: ص: 121.

محمد بن الحسن الحاتمي"[*] (ت 388هـ) على أنَّه الغلو، مع أنه يريد به المبالغة، وذلك نظراً لتسمية من سبقوه له بذلك. ويعكس لنا "الحاتمي" اختلاف النقاد حول اعتماد الإغراق في النص الأدبي؛ لوقوفه على من يعلم بالشعر ولكنه يعيب على أبيات الإغراق ويستهجنها، في حين وجد من يستحسنها ويعجب بها؛ لأنها وافقت طباعه واختياره، فأقرَّ بأولية إبداع هذه الأبيات، وكان شاعرها متوجباً للفضيلة؛ لأنه انطلق من قولهم "إنَّ أحسن الشعر أكذبه".

وإنَّما جيء بالغلو، للخروج عن الموجود والدخول في باب المعدوم، ليراد به المثل، وليبلغ به الغاية في النعت. والحجة قول "النابغة الذبياني" حين سئل: من أشعر الناس؟ فقال "من استجيد كذبه وأضحك رديئه". "الحاتمي" يذهب إلى الرد على هذا الاتجاه فيطعن فيه لمنافاته الحقيقة، وأنه لا يصحّ عند التأمل والفكرة[164].

---

[*] ـ هو محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي: أبو علي من حذاق اللغة والأدب، له تصانيف عديدةً في نقد الشعر، منها كتاب «حلية المحاضرة في صناعة الشعر»، وكتاب «سر الصناعة»، وكتاب «عيون الكاتب» وكتاب «منتزع الأخبار ومطبوع الأشعار»، توفي سنة 388 هـ. ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/14: ص: 154.

[164] ـ ينظر: أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي: حلية المحاضرة: تحقيق الدكتور أبو جعفر الكتاني: دار الرشيد للنشر: بغداد: 1979م: ج/1: ص: 195. وقد أشار ابن رشيق إلى القضية لمّا بين أن الحاتمي قد سوى بين الاغراق والغلو والمبالغة. ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 61- 62. يقول ابنُ سنان الخفاجي: «وأما المبالغة في المعنى والغلو: فإن الناس مختلفون في حمد الغلو وذمه». ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: دار الكتب العلمية: بيروت: لبنان: (د.ت.) ص: 271.

يصبح الرأي المُقِرّ لعدم حسن الغموض في الكلام الأدبي له من الاتباع من يتحمس له، وكأنهم ينطلقون من قول "بشر بنُ المعتمر"[*] (ت 210هـ) الذي يجعل من أدبية النص أنْ يكون "ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً أما عند الخاصة إنْ كنت للخاصة قصدت، وإما للعامة إنْ كنت للعامة أردت»[165]. فلا يكون من وسع المبدع إلاّ أنَّه بلَّغ السامع فإنْ كان من العامة معاني الخاصة، بألفاظ مكسوّة بتلطّف يجعلها لا تَنِدُّ عن الدهماء ولا تجلو عن الأكفاء.

فيكون المبدع قد أتى على البلاغة وحقق لنصه الأدبية. لأنه استطاع أنْ يبلّغ معناه لكل الشرائح، ويصل به إلى كل متلقيه، وهي دعوة إلى اقتراب لغة الشعر من لغة الحديث، وبذلك جوز للشعراء استعمال لغة الفئات الاجتماعية؛ لأن النص الأدبي ينبغي أنْ ينفُذَ إلى كل متلقيه باختلاف المستوى الثقافي، ويكون النص الجيد هو الذي يتحدث عن نفسه، ولذا يوجه نداءه له بقوله: "إياك والتوعر، فإنَّ التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك»[166].

---

[*] ــ هو بشر بن المعتمر ويكنى أبا سهل الكوفي ثم البغدادي، كان أبرص، وكان متكلما رصينا، انتهت إليه رياسة المعتزلة ببغداد، وشاعر مغلقا، وراوية ناسبا. توفي سنة 210هـ.، وصاحب البشرية، التي اشتهر بها في البلاغة والنقد، أوردها غير واحدٍ من النقاد من بينهم «الجاحظ» في الجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 135، و ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 213 وغيرهما. تنظر ترجمته: ابن النديم: الفهرست: ص: 184 - 205.

[165] ــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده:، ج/1: ص: 213، أو كما قال أبو عبد الله وزير المهدي: «خير الشعر ما فَهِمَتْهُ العامةُ، ورَضِيَتْهُ الخاصةُ». ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 123.

[166] ــ ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 213. وينظر: الجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 136.

ولم يبتعد "ابن طباطبا" عن هذا الرأي حين يعتبر الغلو أحد أنواع المبالغة ويسميه بالتشبيهات البعيدة "التي لم يَلْطُفْ أصحابُها فيها, ولم يَخرُج كلامُهم في العبارة عنها سلِساً سهلاً"[167].

ومن قبل درء الغموض عند "الآمدي" تم رفض النقاد لكلام "أبي تمام"[*] (ت 228هـ)لأنه "أحبّ الإغراب فخرج إلى مالا يعرف في كلام العرب" فرُفِض كلامه لغموضه ولعدم اعتداده بمعاني القدماء، ووجب الحرص على عدم الخروج عما ألفه العرب من معاني وصور، وتعالت الصيحة، لعدم اعتبار النص التمّامي شعراً، وباعتباره كذلك فكلام العرب باطل. في حين لم يستجد شعر "أبي تمام" إلاّ أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق، وفلسفي الكلام؛ لأنه اعتمد غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح[168].

فيكون النقد العربي القديم، ممثلا في هذا الاتجاه قد جعل من شروط أدبية النص "الخلوص من (التعقيد) وقد أخذ المصطلح تسمية جديدة

---

[167] ـ ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 126.

[*] ـ هو أبو تمام حبيب بنُ أوس بنُ الحارثِ بنُ قيس الطائي، وُلدَ في «جاسم»، بدمشق ونشأ بمصر، وكان في حَداثته يَسقي الماءَ في المسجدِ الجامعِ، ثمّ قدِمَ إلى «بغداد» فنالَ حُظوةَ «المعتصم» فولّي بَريدَ الموصل، وتُوفي فيها سنة (228 أو 231، أو 232هـ)شاعرٌ وأديبٌ من أمراء البيان في عصره وفي شعره قوةٌ وجزالةٌ. من آثاره «ديوان الحماسة»، «فحول الشعراء». ينظر: أبو الفرج الأصفهاني (ت 356هـ): الأغاني: تحقيق سمير جابر: الطبعة الثانية: دار الفكر: بيروت: (د.ت.): ج/16: ص: 303، وأبو عبد الله محمد ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد، تحقيق الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، (د.ت.): ص: 140.

[168] ـ ينظر: الآمدي الآمدي: الموازنة: ص: 18 / 22.

هي (الغموض)"[169] فالأدبية لا تتحقق في النص إلاّ عند فهْم القارئ للنص الأدبي في يسر وسهولة مع ما ينطوي فيه طبعاً من أفكار وصور.

ولم يحِدْ النقد الحديث في الوقوف عند هذا الاتجاه فقد اعتبر أنّ وضوح الأداء من أخص خصائص البيان، والمراد به "أنْ يكون الاسلوب ظاهر الإبانة عن المعاني التي يريدها البليغ دون تعقيد أو التواء"[170]. لذلك كانت الإحالة عند "العقاد" هي "فساد المعنى وهي ضروب: فمنها الإعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه وخلو مغزاه"[171] وبهذا الرأي لا يقر النقد الحديث بالفلسفة والغموض المقصود؛ لأن الشاعر إنْ لم ينجح في الإحساس بعقله والتفكير بقلبه، جاء شعره نثرياً جافاً بارداً، أو معقداً غامضاً، وخلا من عنصرَيْ الإثارة والجمال الفني.

فكلما ازداد المعنى تعليقا أو إضمارا، قاد ذلك في النهاية إلى العدول السلبي الذي يعني"الضد كسر القاعدة الأدبية التي كانت تيسر سبيل الوضوح والإفهام والتواصل بين القصيدة ومتلقيها. وخلق وضع أو قاعدة خاصة مبهمة تحتاج إلى كثير أو قليل من التأويل والتأمل والتفكير والاستنباط من أجل الوصول إلى ما يعنيه الشاعر"[172]. فالعدول هنا

---

[169] ـ الدكتور محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى: ص: 86.

[170] ـ الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي: الدكتور عبد العزيز شرف: البلاغة العربية بين التقليد والتجديد الطبعة الأولى: دار الجيل بيروت: سنة: 1992م: ص: 139.

[171] ـ الدكتور محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون: ص: 118.

[172] ـ علوي الهاشمي: السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا: الطبعة الأولى: منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات: سنة: 1993م: ج2/: ص: 82.

يؤسس لاستبهام المعنى وعرقلة وصول الفكرة، وأخيراً إلى مشكلة التوصيل أو أزمة التواصل، وسبب ذلك أنّ النص الأدبي يعتمد الوضوح والبيان أو الإبلاغ المستقيم سبيلاً لوصوله، فأي التواء أو عدول مبهم عن القاعدة والقانون التواصلي يعد عدولاً سلبياً في إطار هذا المفهوم.

فيكون الحرص على وجوب "المحافظة على دلالة الكلمات"[173]؛ لأن الكلمة ليس لها إلاّ معنى لغوي واحد، هو المعنى الذي يؤدي إلى صبغ الصورة بالجمال أو تبسيطها وتبديلها تبديلا عاماً. هي دعوة إلى التقيد بحرفية الكلام الموحي؛ لأن اللغة الغامضة والصور الفنية الغربية لا تقدم فناً، ولا تخلق شعراً، بالمعنى المعروف للشعر[174].

ولكن أليست ماهية الكلام الأدبي أنْ تجسد هذا الوعي الكامن في الفرق الحاصل بين اللغة الواقعية الماثلة فيه، وبين اللغة العادية التي يُفترض فيها أنْ تستخدم ألفاظها بشكل شائع وبسيط؟

كون النص الأدبي لا يتحقق بلغته الجميلة ولكنه يتحقق بلغةٍ "كان لابد أنْ يخلقها الشاعر ليقول ما لم يكن من الممكن أنْ يقوله بطريقة أخرى"[175]. فلا يكون الهدف الذي ينشأ له النص الأدبي هو الإبانة عن تلك المعاني الموجودة في النفوس، وإنّما كان كذلك يتخير "اللفظ ما كان

---

173 ــ رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية: ص: 34.

174 ــ ينظر: علوي الهاشمي: المصدر السابق: ج/2: ص: 345.

175 ــ جون كوين: النظرية الشعرية: ترجمة الدكتور أحمد درويش: الطبعة الرابعة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة: سنة: 2000 م: ص: 185.

أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن ولا مستنكر المورد على النفس»[176].

قد تفطن ابن رشيق لموطن الأدبية في النص؛ فربطها بالبلاغة في حقيقتها، حينما أتى بقول عبد الله بن محمد بن جميل المعروف بالباحث الذي يعتبر "البلاغة الفهمُ والإفهام، وكشف المعاني بالكلام، ومعرفة الإعراب، والاتساع في اللفظ، والسداد في النظم، والمعرفة بالقصد، والبيان في الأداء، وصواب الإشارة، وإيضاح الدلالة، والمعرفة بالقول، والاكتفاء بالاختصاص عن الإكثار، وإمضاء العزم على حكومة الاختيار»[177].

ليكون النص الأدبي عنده متجاوزاً لدور الإفهام، وهو ما يجعله غير معترفٍ بالمباشرة في الخطاب، ولا بالاحتكام إلى الطريقة المألوفة في الكلام، حتى وإنْ حقق عامل الإفهام أدبية النصوص الداعية إليه كما هو الحال في أشعار المولدين التي استحسنت عند الناس؛ لأنها كانت تكتب "لقربها من الأفهام، وأن الخواص في معرفتها كالعوام»[178] فهي لم تتعدّ مَثَلَ الريحان يشم يوماً ويذوي فيرمى به، وهو ما يقول به أبو عمرو بن العلاء عن شعر "ذي الرُّمة" الذي شبّهه بـ "نقط عروس تضمحل، عن قليل، وأبعار

---

176 – أبو بكر بن الطيب الباقلاني: إعجاز القرآن: تحقيق السيد احمد صـقر: دار المعـارف: مـصر: سـنة: 1963م: ص: 117.

177 – ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 247.

178 – ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 92.

ظباء لها مشَمٌّ في أول شمّها، ثم تعود إلى أرواح البعر" أو كما قال "الاصمعي" عن ذات الشاعر إنه "حلو أول ما نسمعه فإذا كثر إنشاده ضعف"[179].

فالمعنى إذا وقع مكشوفاً لا يحدث في نفسية متلقيه لذة ولا يشير فيها فضولاً لأنه لا يدفعها إلى البحث، مما يجعل مدار الأدبية كله في الأثر الذي يتركه الشاعر لدى متلقيه، لذلك لم يرض النقاد عمن كان همه الإفهام فقط؛ لأن النص الثاني إذا كثر النظر إليه والتعامل معه، قل رونقه وتلاشت أدبيته؛ بينما النص الأول كان مثل المسك والعنبر في تعاملك معه، كلما حركته ازداد طيباً.

فالنص الأدبي حين يتدنى في لغته إلى مستوى الخطاب اليومي الذي يتبادلهُ الناس فيما بينهم يكون متنافياً مع "الشعرية" ولا تتحقق فيه الأدبية. هي الخصوصية التي وقف النقد الحديث عليها حينما اعتمد "التغيير بمعنى الانحراف عمّا هو عاديّ في اللغة يفيد في المعنى أمراً زائداً، ويبيّن أنَّ موضع الغرابة فيه هو هذا الخروج عن المألوف"[180] ويكون الجمال " في التباعد وفي الغموض، لا في التقريرية والمباشرة، ويحصل في الإيجاز الواضح لا في الحشو المفصَّل المفضي إلى الضجر والسأم في بنية الخطاب"[181]. وبذا يصبح الغموض هو التعبير عن المعنى بغير لفظه، ويرشق القول بالتغيير، ويصير عندئذ أهم عنصر محقق لأدبية النص. ويكون الانحراف بكامل أشكاله صاحب التأثير في المتلقي، ويصبح التغريب

---

179 ـ المرزباني: الموشح: ص: 223 – 224.

180 ـ الدكتورة إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص: 225.

181 ـ الدكتور محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغربي العربي: ص: 131

هو الخروج عن الية اللغة إلى اللاالية، لتتحقق بذلك اللغة الأدبية التي تحقق أدبية النص.

الأهمية نفسها أولاها الاتجاه الثاني في النقد العربي القديم للغموض، إذ يعتبره أعظم الأدوات الشعرية لتحقيق أدبية النص. فألغى كل الضوابط التي من شأنها أنْ تحدَّ من توظيف الغموض في النص الأدبي.

لمّا قيل للأصمعي: من أشعر الناس؟ قال: "الذي يجعل المعنى الخسيس بلفظه كبيرا، أو يأتي إلى المعنى الكبير فيجعله خسيساً"[182]. وذلك عن طريق المبالغة والإفراط في الصفة.

فهنا لم يكن "الأصمعي" يتحدث إلاّ عن المبالغة والإفراط للوصول إلى المعنى المراد، والآلية الشعرية نفسها يستحسنها "ابن قتيبة"[*] مسمياً إياها بالغلوّ والإفراط فيه، وهي في الحقيقة لا تتعدى مفهوم الغموض، هاته الآلية التي تنبثق عنها الصورة الموغلة التي تدفع بالقارئ إلى التفاعل معها واستجلاء معالمها حين يقول: "وكان بعض أهل اللغة يأخذ على

---

182 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 57. وقد وردت الحكاية في مصادر عديدة منها، وإن كانت بتعبير مغاير قليلا. «من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه حسنا، ويأتي إلى المعنى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً» ينظر: الحاتمي: حلية المحاضرة ج/1: ص: 156، وقدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 169، أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 380، ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص: 15، ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير: ص: 233.

* ـ هو عبد الله بن مسلم بن قتيبة، يكنى أبا محمد، كان موسوعة في علوم عصره، وله تآليف كثيرة. (ت 276 هـ) سير أعلام النبلاء: ج/13: ص: 296.

الشعراء أشياء من هذا الفن [الاستعارة] وينسبها فيه إلى الإفراط وتجاوز المقدار وما أرى ذلك إلاّ جائزاً حسناً»[183]

فتشكيل الصورة غير مناط بقيدٍ، ومهما غالى الشاعر في استحداث صورته فلا يضره شيء، ناهيك عن تكلفه، وهو ما دفع المبرد[*] (ت285هـ) أن يلتمس العذر للمبدع أثناء اضطراره فيقول: "قد يُضْطَرُّ الشاعر المفْلِقُ، والخطيب المِصْقَعُ والكاتب البليغ، فيقع في كلام أحدهم المعنى المستغلق، واللفظ المستكره، فإنْ انعطفتْ عليه جَنْبتا الكلام غَطَّتَا على عَوَارِهِ، وسَتَرَتَا من شَيْنِه، وإنْ شاء قائل أنْ يقول: بل الكلام القبيح في الكلام الحَسَنِ أَظْهَرُ، ومجاورته له أشهر، كان ذلك له، ولكن يغتفر السَّيِّئُ للحَسَن، والبعيد للقريب»[184]. إنَّ اتخاذ الغموض أو ما عرف بالمعنى المستغلق أُساً تنبي عليه أدبية النص، عند المبرد راجع لما يوفره من جِدّة، ومن تكسير لرتابة اللغة، وخلقه لتلك الغرابة التي تُضفي على

---

183 ـ ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن: تحقيق السيد أحمد صقر: الطبعة الثالثة: المكتبة العلمية: بيروت: لبنـان: سنة: 1981م: ص: 172.

* ـ هو محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالي، يكنى أبا العباس، ويعرف بالمبرد، كان شيخ علماء النحو بعد أبي عمرو الجرمي، وأبي عثمان المازني، كان حسن المحاضرة، مليح الأخبار، كثير النوادر . تـوفي 285 أو 286 هـ. ينظر: ابن النديم: الفهرست: ص: 64، والمرزباني: معجم الشعراء: ص: 405.

184 ـ محمد بن يزيد المبرد: الكامل في اللغة والأدب: تحقيق محمد أبو الفضل إبـراهيم: المكتبـة العـصرية: صيدا: بيروت: سنة: 2002م: ج/1: ص: 26.

كما ذكر ابن المعتز «الإفراط في الصفة» وعدّه من أحد محاسن الكلام والشعر، وما قصد في ذلك إلا المبالغـة والإغراق. ينظر: أبو العباس عبد الله ابن المعتز: كتاب البديع: تحقيق عرفان مطرجي: الطبعة الأولى: مؤسـسة الكتب الثقافية: بيروت: سنة: 2001م: ص: 85.

وقد أشار إليه معلمه من قبله تحت اسم « الإفراط الإغراق». أبو العباس أحمد ثعلب: قواعـد الـشعر: تحقيـق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي: الطبعة الأولى: الدار المصرية اللبنانية: القاهرة: سنة: 1996م: ص: 18.

الخطاب حُسْناً، وتتخذ تجدداً دائماً بتجدد المتلقي. فالغموض يحدث أثره في نفس المتلقي كلما أدرك النص.

ويواصل "قدامة بن جعفر" الاعتداد بالغموض حين استمرأ الغلو لِما يوفره، من شحنة إيحائية لازمة للشعر، بعدما رأى الناس مختلفين إلى مذهبين من مذاهب الشعر، وهما الغلو في المعنى وفي تشكيل الصورة إذا شرع فيها، أو الاقتصار على الحدّ الأوسط فيما يقال من ذلك المعنى، وما ينقل من تلك الصورة، فكان الغلو عنده "أجود المذهبين

وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً، وقد بلغني عن بعضهم أنَّه قال "أحسن الشعر أكذبه"[185] فهو يقر بالغموض في الشعر، بل وبالإفراط فيه؛ لأن الأول غير متعلق بمحتوى الثاني وإنَّما يتعلق بالناحية الفنية التي يصبو إليها الشاعر من خلال تلك الصورة. فالغلو عند "قدامة بن جعفر" يعني "التجاوز في نعت ما للشيء أنْ يكون عليه، وليس خارجاً عن طباعه إلى ما لا يجوز أنْ يقع له. كقول "النمر بن تَوْلَب"[*] في صفة سيف شبه به نفسه:

تظَلُّ تحْفُرُ عَنْهُ إنْ ضَرَبْتَ بِهِ   بُعْدَ الذِّرَاعَيْنِ وَالسَّاقَيْنِ وَالهَادِي[186]

---

185 ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 94. وينظر أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: ج/1: ص: 11. فيشاطر المرزوقي قدامة في جعل الغموض والخفاء من خصوصيات الشعر التي ينفرد بها «وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه، والأخذ من حواشيه، حتى يتسع اللفظ له، فيؤديه على غموضه وخفائه، حدا يصير المُدرِكُ له والمُشرِفُ عليه، كالفائز بذخيرة اغتنمها، والظافر بدفينة استخرجها». أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: ج/1: ص: 18- 19.

* ـ النمر بن تَوْلَب شاعر مخضرم، من عُكْلٍ، كان شاعراً جوّاداً، فسُمّيَ الكيِّس لحُسن شعره، توفي عام 14 هـ. ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 309. ورد البيت عند، قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص:202.

186 ـ أورد البيت قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 92. والهادي: العنق لتقدّمه.

فليس خارجاً عن طباع السيف أنْ يقطع الذراعين والساقين والهادي، وأن يؤثر بعد ذلك ويغوص في الأرض، ولكنه مما لا يكاد أنْ يَكون"[187]. هذا المذهب الموغل في الغلو يعارضه ابن رشيق؛ لأن السيف كما يرى قد يقطع الشيء العظيم، ثم يغوص بعد ذلك في الأرض، لكن هذه الصورة مغرقة في الغلو، فَعُلِّقَتْ عنده على كاد السيف أنْ يفعل ذلك، وهو بذلك، أي ابن رشيق، يرفض الغلو المفرط الذي يخالف الحقيقة ويخرج عن الواجب والمتعارف. ولعل "قدامة بن جعفر" استنار في رأيه ذلك برأي "أرسطو" الذي يجعل "المستحيل المقنع أفضل من الممكن الذي لا يُقنِع"[188]. مما يرغم على اللغة الأدبية أنْ تنحوَ إلى الإغراب وتتفادى العبارات الشائعة.

تجتنبًا لهذا الغلو المعمي للمعنى الذي يسميه بالإغراق، يرتئي، ابن رشيق، أنْ يكون "أحسن الإغراق ما نطق فيه الشاعر، أو المتكلم بـ "كاد" وما شاكلها نحو "لو" و"كأن" و"لولا" وما أشبه ذلك"[189]. فهو لم يتنصّل من الغموض أو لِنَقُلْ الغلو أو الإغراق جملة وتفصيلاً، وذلك لما يمثله، باختلاف تسمياته، من ضرورة في تحقيق أدبية النص. لذا يُثْبِتُهُ، ولكن بشيء من الحيلة التي تجعل المتلقي يقبله، وذلك بتوظيف أدوات معينة تحيل على أنَّه غير قابل للتحقيق مثل "كاد" و"كأن" و "لو" و "لولا". وهو ما كرره فيما

---

187 ـ قدامة بن جعفر : المصدر نفسه: ص: 202.

188 ـ أرسطو طاليس: فن الشعر : 77.

189 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2، ص64. وهو التعريف الذي وضعه أبو هلال العسكري للإغراق الذي أدرجه في باب الغلو فقال: «الغلو تجاوز حد المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها». أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 357. كقوله تعالى: ﴿ **وبلغت القلوب الحناجر** ﴾ سورة الأحزاب 10. أي كادت أن تبلغ الحناجر.

بعد المصري في قوله: "وهو [الغلو] لا يُعَدُّ من المحاسن إلاّ إذا اقترن به ما يقرِّبُهُ من الحق كقد للاحتمال، ولو ولولا للامتناع، وكاد للمقاربة، وأداة التشبيه، وآلة التشكيك، وأشباه ذلك من القرائن اللفظية"[190].

كما كانت المبالغة عند أصحاب هذا الاتجاه تعني "إخراج الشيء على أبلغ غايات معانيه كقوله عَزَّ وجَلَّ﴿ **وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللهِ مَغْلُولَةٌ** ﴾[191] فبالغ الله في تقبيح قولهم وإخراجه على غاية الذم"[192]. فابن وهب(ت337هـ) ، استجاد هذه الإحالة، واستحسنها؛ لأنها تساعد في البلوغ إلى المعاني الخفية، غير أنه لم يُقْصِر أدبية النص، أو ما يعرف بالحسن البلاغي، وطبيعة البلاغة عنده، على الإغراب في اللفظ، والتعمق في المعنى، فهو يرى أنَّ أصل الفصيح من الكلام ما افصح عن المعنى، والبليغ ما بلغ المراد. والغموض هنا يشكل جانبا من الجوانب الشعرية في الخطاب الأدبي.

---

190 ـ ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير: ص: 323.

191 ـ سورة المائدة، الآية: 64.

192 ـ أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم ابن وهب: البرهان في وجوه البيان: تحقيق الدكتور حفني محمد شرف: مطبعة الرسالة: القاهرة: سنة: 1969م: ص: 153، وينظر: نفسه: ص: 206. وبذا قال الرماني فهو يعتبر «المبالغة هي الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير على أصل اللغة لتلك الإبانة». الرُماني أبو الحسن علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن: بضميمة ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: تحقيق محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام: دار المعرف: مصر: الطبعة الثانية: 1968م: ص: 104. وقد نقل الباقلاني تعريف الرماني ولكنه قرنها قبل ذلك بالغلو، وقال: « والمبالغة تأكيد معاني القول». أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن: ص: 91، و بهذا قال: أبو محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: تحقيق علال الغازي: الطبعة الأولى: مكتبة المعارف الرباط: المغرب: سنة: 1980م: ص: 271. كما عدَّ الباقلاني «الغلو والإفراط» من البديع. ينظر: أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن: ص: 77.

ويعالج ابن منقذ الغموض ويوليه أهميةً لا تقل عما أولاه إياها سابقوه بجعله الإغراب (الغموض) متعلقا بالسبق إلى ما لم يسبق إليه الشاعر على جهة الاستحسان فيكون معناه طريفاً وغريباً، وهذا في حالة الأولية، أي إذا كان فرداً قليلاً فإذا كثر لم يُسَمَّ بذلك، فالشاعر المتهن للغموض هو الذي يحرص على أنْ يكون "المعنى مّا لمْ يُسبَق إليه على جهة الاستحسان، قال: فيقال: طريفٌ وغريبٌ"[193]. ولا يفرق ابن منقذ في الغموض بين اللفظ والمعنى في النص الأدبي؛ وهو مفهوم الإغراق عنده الذي يعني المبالغة في الشيء لفظا ومعنى[194].

بذا يكون البحث قد وقف على تصور الاتجاه الثاني ـ ممثلا في أولئك الأعلام ـ لآلية الإغراب أو الإغراق ومن ثمّ الغموض، في النص؛ الذي إنْ عُطِّل فإنَّ تعطيلاً مماثلاً يحدث للحدث الشعري، ويصبح النص استعادة لا ابتداء وابتذالا لا ابتداعاً.

وفي خضم تأرجح موقف النقاد القدامى بين الرفض والقَبول لآلية الغموض، أو لما يعرف بينهم (بالإغراق والإفراط والإغراب والغلو والمبالغة...) ففريق يرى الغلو محالاً لمخالفته الحقيقية، وخروجه عما تعارف عليه الناس، وعليه استوجب على الصياغة الأدبية أنْ تعمد إلى الوضوح الكامل، ومثل هذا الوضوح في الخطاب الأدبي يبعده عن كثافة اللغة وغموض الدلالة، ليوقعه في الشفافية السافرة. فتهيمن الوظيفة المرجعية على الوظيفة الشعرية.

---

[193] ـ أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر : ص: 196.

[194] ـ ينظر : المصدر نفسه: البديع في نقد الشعر : ص: 129.

والفريق الثاني يرفع من شأن الشاعر بإتقانه وجوه الإغراق والغلو، ويتشدد في الدعوة إلى الغموض، مثلما وقفنا على رأي "قدامة بن جعفر" حول الإغراق في الغلو. وإن كانت معارضه ابن رشيق له لدليلا على تَفَرُّدِ اتجاهٍ ثالثٍ، يتحرّص، ويتوسط في موقفه إزاء قبول الغموض في النص الأدبي. وجعله معيارا من جملة المعايير التي تضفي على النص أدبيته؛ لأن الأديب إنْ بالغ في معنى من المعاني فعليه ألاّ يخرج بذلك إلى حد الإغراق والغلو والإفراط والإحالة، وفي المقابل يمثّل هذا الاتجاه جملة من النقاد، وعلى رأسهم القاضي "القاضي عبد العزيز الجرجاني"[*] الذي ينسب الإفراط إلى الشعراء المحدثين، ويجعلهم أخصّ به من غيرهم، حتى وإنْ كان موجوداً عند الأوائل، كما حدَّهُ بمعالم، متى وقف الشاعر عندها، ولم يتجاوزها الوصف، جمع بين القصد والاستيفاء، وسَلِم من النقص والاعتداء، فإن تجاوزها اتسعت له الغاية، وأدته الحال إلى الإحالة، وهي نتيجة الإفراط وشعبة من الإغراق، والباب واحد، ولكن له دَرَجٌ ومراتب. وللتدليل على ذلك يُقيم موازنة بين متقدمٍ ومتأخرٍ فيرى أنَّ المحدَث إذا سمع قول الأول: [من الطويل]

إلاَّ إنّمَا غَادَرْتِ يَا أمَّ مَالِـكِ ... صَدًى أيْنَمَا تَذْهَبْ بِهِ الريْحُ يَذْهَبُ[195]

و قول [من الطويل]

---

* ــ القاضي الجرجاني: هو أبو الحَسن علي ابنُ العزيز الجرجاني المشهور بالقاضي، ولد سنة 290 هـــ في جُرجان. نَشأ بِها ثم رَحل إلى العراق والشّام والحجاز طلبًا للعلم، واشتَهر بالفقه وعُلوم اللُغة والتاريخ، وكان إلى جانب ذلك شاعرًا مُتقنًا وكاتبا مُرسلاً... ألَفَ العَديدَ مِن الكُتبِ منها: «تفسير القرآن الكريم» وكتـاب «تهـذيب التاريخ». توفي سنة 392 هـ. ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/14: ص: 14.

195 ــ قيس بن الملوّح: الديوان: شرح زكي درويش: دار صادر: بيروت: سنة: 1994م: ص: 24.

وَ لَوْ أنَّ مَا أبْقَيْتِ مِنِّي مُعَلَّقٌ بِعُودِ ثمَام مَا تَأوَّدَ عُودُهَا[196]

جسر على القول

أسَرَّ إذا نَحِلْتُ وذابَ جِسْمِي لَعَلَّ الرِّيحَ تسْفِي بِي إِلَيْهِ[197]

وسهل لأبى الطيب أنْ يقول [من الطويل]

وَلَوْ قَلَمٌ أُلْقِيتُ فِي شَقِّ رَأْسِهِ مِنَ السُّقْمِ مَا غَيَّرْتُ مِنْ خَطِّ كَاتِبِ[198]

وأن يقول:

كَفَى بِجِسْمِي نُحُولاً أنَّنِي رَجُلٌ لَوْلاَ مُخَاطَبَتِي إِيَّاكَ لَمْ تَرَنِي[199]

فالقاضي "عبد العزيز الجرجاني" يرى كأن المحدثين وجدوا أمامهم سبيلا مسلوكاً وطريقاً موطئاً، فقصدوا، وجاروا، واقتصدوا وأسرفوا، وطلب المتأخر الزيادة، واشتاق إلى الفضل. فتجاوز غاية الأول، ولم يقف عند حد المتقدم، فاجتذبه الإفراط إلى النقص، وعدل به الإسراف نحو الذم[200]. لذلك ردّ النقاد "الإحالة" إلى الإفراط ليفترضوا نموذجاً وسطاً في

---

[196] ـ البيت ذكره المبرد لقيس بن معاذ (مجنون ليلى)، المبرد: الكامل في اللغة والأدب: ج/1: ص: 221. ونسبه ابن قتيبة لرجل من الأعراب، ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/2: ص: 556. ويوجد في ديوان المجنون: ص: 75. وقد أورده ابن رشيق بتعليق المبرد، إلا أنه نسبه للأعشى، مع اختلاف جزئي فيه:

فَلَوْ أنَّ مَا أبْقَيْتِ مِنِّي مُعَلَّقٌ بِعُودِ ثُمَام مَا تَأوَّدَ عُودُهَا

وقال عنه: «هذا متجاوز، وأحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب الحقيقة» ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 61. وبهذا توافق رأيه مع رأي عبد العزيز الجرجاني في البيت. ينظر: عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 420.

[197] ـ ورد البيت عند، عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 420. دون نسبة لشاعر.

[198] ـ الشيخ ناصيف اليازجي: العَرْفُ الطَّيِّبْ: ج/ 1: ص: 424.

[199] ـ الشيخ ناصيف اليازجي: المصدر نفسه: ج/ 1: ص: 95.

[200] ـ ينظر: عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 420 - 423.

امتهان الغموض، فإذا تجاوزه المبدع وقع في الإحالة. وإن كان هؤلاء المبدعون فيه مختلفين: فمنهم مستحسن قابل، ومنهم مستقبح رادّ له.

ولا يخرج ابن رشيق في مفهومه للغلو عن رأي القاضي "عبد العزيز الجرجاني"، فيوافقه على أنّ للغلو أو الإفراط معالم "متى وقف الشاعر عندها ولم يتجاوز بالوصف حدها سلِمَ، ومتى تجاوزها اتسعت له الغاية وأدته الحال إلى الإحالة، وإنّما الإحالة نتيجة الإفراط، وشعبة من الإغراق"[201]. فالغلو عند ابن رشيق غير المبالغة، فهو يعادل الإفراط والإغراق، وتكون بدايته عند انتهاء المبالغة، لذا يرفضه، فهو لا يمثل إلاّ محالاً لمخالفته الحقيقية، وخروجه عن الواجب والمتعارف.

بينما تتولد الغرابة من خلال ذلك التحول الدلالي وما تحدثه من عنصر المفاجأة التي تلعب فيها المبالغة دوراً فعالاً. وبذلك تكون قوام محاسن الكثير من كلام بما تضفيه على النص من حسن وغرابة، فتحقق نوعاً من التعطيل في المعنى. وعندها تكون مهمة الشاعر صعبة؛ لأنّه يقف في جدته الشعرية على شفا جرف هارٍ بين البساطة المقعرة وبين الإغماض والإبهام المؤديين للإحالة، فما عليه إلاّ أنْ يضطلع بتلك الحدود، يتوقف

كما أورد القاضي الجرجاني للمتنبي هذه الأبيات: [من الخفيف]

قَسَمَتْ لي وقَاسمتْني بسُلْطا   ن من السِّحْرِ مُقْلتا عبْدُوس

فالقسيمُ القسامُ عنْ لحظات   منْها يختلسْ حَبَّ النُّفُـوس

فالذي قاسمتْ بلحظ إذا اللَّيْـــــلُ تمطّى من الكرى المنفُوس

و يعلق عليها بقوله «وليست أدري، يشهد الله — كيف تصور له أنْ يتغـزل وينـسب، وأيّ حبيـب يستعطف بالفلسفة ! وكيف يتسع قلب عبدوس هذا! وهو غلام غرّ، وحدث مُتْرف لاستخراج العويص وإظهار المعنى !». عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 68. إلاّ أنني لم أعثر على هذه الأبيات في ديوان المتنبي.

[201] — ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 61.

ذلك على مدى عبقريته التي تكمن في معرفته بوجوه الإغراق والغلو، فابن رشيق يرى استحسان معرفة الشاعر لوجوه الإغراق والغلو، فيفضلَ عن غيره بهذه الميزة التي تمثّل عنده وجهاً من الفضائل، وهي التي تصقل شاعريته فيتميز عمله بالإبداعية[202].

فابن رشيق يبادر في الحكم على الشعراء من خلال وضوحِ معانيهم، وبعدهِم عن التكلف، واصطباغ عملهم بالطبع. الشيء ذاته جعله يحكم على "عبد الملك بن محمد التميمي المعروف بالدركادو": بأنَّه شاعر "مطبوع موجز الكلام، سافر أوجه المعاني، تفهم نجواه من فحواه، لا يكاد يحسب شعره موزوناً ولا القوافي مشهورة لسهولة مخرجه، وقلة تكلّفه»[203]. وقد آمن كثير من النقاد، سواء الذين تزامنوا وابنَ رشيق أو جاؤوا بعده، بهذه الآراء النقدية، فـ "ابنُ شرف القيرواني»[*] يذهب إلى تأكيد هذا الاتجاه الذي يؤصل لعدم التوغل في الغموض والإفراط فيه. لتحقيق أدبية

---

202 ـ ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 55 وما بعدها.
وهو ما يراه ابنُ سنان حينما يعترف أن الإفراط في الغلو الذي يؤدي إلى الاستحالة والتناقض يكثر في الشعر ويقل في النثر، وذلك لأن الشعر يعتمد على التخييل وبالتالي على الكذب. ينظر: ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص: 273.

203 ـ أبو علي الحسن ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان: تحقيق محمد العروسي المطوي وبشير البكوش: الدار التونسية للنشر: تونس: سنة: 1986م: ص: 221.

* ـ أبو عبد الله محمد بن أبي سعيد بن شرف الجُذامي القيرواني، ولد في سنة 390 هـ في القيروان. قرأ على أشهر علماء القيروان وأدبائها أمثال: «القابسي»، و «أبي عمران»، و «القزاز القيرواني»، و «إبراهيم الحصري». التحق «ابنُ شرف» ببلاط «المعز بن باديس»، وكانت بينه وبين «ابن رشيق» مُهاجاةٌ ومنافسةٌ وخصومةٌ، صنَّفَ ابن شرف عدَّةَ تصانيف منها: «مسائل الانتقاد» وغيرها. غادر «ابنُ شرف» القيروان بعد نكبتِها إلى صقلية ثم إلى الأندلس، وظلَّ بها إلى أن وافتهُ المنيَّةُ في حدود سنة 460 هـ. ينظر: ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: القسم الرابع، م: 169/2. ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/19: ص: 37-43، وابن رشيق: أنموذج الزمان: ص: 340- 346.

النص ضمن استشهاده بقول "الحارث بن حلزة اليشكري"[(*)] الذي يرى فيه أنَّه سهّل السَّهل بالوعر، في قوله: [من الخفيف]

أجْمَعُوا أمْرَهُـمْ بليْلٍ فلَـمَّا　　　أصْبَحُوا أصْبَحَتْ لَهُمْ ضَوْضَاءُ

مِنْ مُنَادٍ ومِنْ مُجِيبٍ وَمِنْ تصْـــهَالِ خَيْلٍ خِلاَلَ ذاكَ رُغَـاءُ[(204)]

فالشاعر هنا جاء على عكس العادة التي من شأنها أنْ يَسْهُلَ فيها شرح الشعر بالنثر، لكون أنَّ الحارث قد بسّط المعنى بالشعر، وإن كان المعنى أصلاً في منتهى البساطة، ففصّل في الضوضاء والرغاء وهي أصوات الإبل، فقدم في البيتين صورة في غاية الدقة والجمع والتأهب للقوم واستعدادهم. يقول "ابن شرف": "لو اجتمع كل خطيب ثائر، من أول وآخر، يصفون سفْراً نهضوا بالأسحار، وعسكراً تنادى بالنهوض إلى طلب الثأر، لما زادوا على هذا إنْ لم ينقصوا منه"[(205)]. ولعلّ هذا ما أورده ابن رشيق من قَبْلِهِ

** ـ هو الحارث بن حلزة اليشكري، وهو من بني يشكر من بكر بن وائل، ويقال: أنه ارتجل معلّقته يدي عمرو بن هند، وكان ينشده من وراء ستار لما به من البرص، فلما سمع عمرو القصيدة أعجب بها، وأمر برفع الستار. ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 197، والأصفهاني: الأغاني: ج/11: ص: 44.

204 ـ ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد: ص: 96. وقد ورد المصراع الأول من البيت الأول عند الزوزني «أجْمَعُوا أمْرَهُمْ عِشَاءً فلَمَّا» الزوزني: شرح المعلقات السبع: ص: 228/227. أجمعوا أمرهم: الضمير لبني تَغلب: أي صمموا على قتالنا. عشاءً: ليلٍ. الضوضاء: الجلبة والصياح.

205 ـ ابن شرف القيرواني: المصدر نفسه: ص: 96. وهو ما جعله ابن أبي الإصبَع المصري قسما آخر من أقسام الإعراب حين يعمد الشاعر إلى معنى متداول معروف ليس بغريب في بابه فيغرب فيه بزيادة لم تقع لغيره، ليصير بها ذلك المعنى المعروف غريبا طريفا، وينفرد به دون كل من نطق بذلك المعنى، وبيان ذلك أن تشبيه الحسان بالشمس والبدر متداول معروف، فلما أراد أبو تمام ارتكاب هذا المعنى وفطن إلى أنه قد ذهبت طلاوته لكثرة ابتذاله تحيّل في زيادة طريفة لم تقع لغيره يصير بها المعنى غريبا بعد أن كان معروفا فقال:

فَرُدَّتْ عَلَيْنَا الشَّمْسُ واللَّيْلُ رَاغِمٌ　　　بِشَمْسٍ لَهُمْ مِنْ جَانِبِ الخِدْرِ تَطْلُعُ

فَوَاللهِ مَا أدْرِي أَأَحْــلاَمُ نَــائِمٍ　　　ألَمَّتْ بِنَا أمْ كَانَ فِي الرَّكْبِ يُوشَعُ

أبو تمام: الديوان: ص: 178.

في أحسن أنواع المبالغة التي تهتم بالتقصي، وفيها يبلغ الشاعر أقصى ما يمكن الوصول إليه في وصف الشيء[206].

تتحول لغة النثر داخل هذا الإطار إلى لغة الشعر، في تعبيرها عن المعاني المتعددة، وقد أشار صاحب العمدة إلى ذلك حينما تكلم عن "ابن الرومي"[*] معتبراً إياه أنّه كانّ "ضنيناً بالمعاني حريصاً عليها، يأخذ معنى الواحد، ويولده فلا يزال يقلبه ظهراً لبطن، ويصرّفه في كل وجه، وإلى كل ناحية، حتى يميته ويعلم أنّه لا مطمع فيه لأحد"[207]. وهو ما حقق له الشاعرية، وجعله الأوْلَى باسم الشاعر من شعراء زامنه خاصّة المولدين منهم[208].

هذه الشاعرية هي نفسها التي قصدها "رولان بارت" في حديثه عن البلاغة حين جعلها "فن تنويع المبتذل عبر اللجوء إلى إبدالات وتنقيلات

فالتشكيك الذي ادخله في كلامه وذكر يوشع بعد أغرابه في التوطئة بإخباره بأن هذه المرأة ردت بهـا الـشمس على الرغم من الليل، نقل المعنى من المعرفة إلى الغرابة فاستحق أبو تمام هذا المعنى الطريف دون كـل مـن تناوله. ينظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير: ص: 508.

206 ـ ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 55.

* ـ علي بن العباس بن جريج الرومي: يكنى أبا الحسن شاعرٌ كبير مطبوع، من أشـعر شـعراء زمانـه بعـد البحتري، من طبقة المتنبي، إلا أن شعرَه أقلُ طنطنةً ودويا من شعره. ولد ونشأ ببغدادَ، وكان مقدما في الهجاء، فكان هجاءً سليطَ اللسانِ، وهجا كبارَ زمانه، وكان يعني بالنظم العجيبِ والتوليدِ الغريبِ. وقد مات مسموما سـنة 283هـ وأكثرُ فنونِه: الوصفُ والهجاء والمدحُ والرثاءُ. ينظر: ابن النديم: الفهرست: ص: 190، والمرزبـاني: الموشح: ص: 545، وابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد: ص: 145، ابن خلّكان: وفيات الأعيان: 3/ 358.

207 ـ ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/2: ص: 238.

يرى القرطاجني أن كمال المعنى في نفسه يكون أساساً باعتبار استيفاء أجزائه البسيطة أو لجزائه المركبـة؛ لأن المعاني منها ما ينحلّ إلى أجزاء بسيطة. ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 131

208 ـ ينظر: ابن رشيق: نفسه: ج/1: ص: 286.

المعنى، والتنسيق الذي سمح بإعطاء الرسالة الوحيدة امتدادَ تحولٍ لا نهائي"»[209].

يصبح قبول المبالغة والغلو خاضعاً لحدود، فلا يكون في كل حالة جائزاً مستحسناً، فيقبل ما لم يخرج إلى حد الإحالة، وسوء الاستعارة، وقبح العبارة؛ لأنَّ الجمال لا يكون في غرابة اللفظ وخشونته، ولا في خفاء المعنى وغموضه، ولا في التواء الأسلوب وتعقده، إلاّ أنّه وفي المقابل لا يجب أن يُسْقِطَ الأديب لغته إلى درجة الإسفاف؛ كون الأدب الحق مناقضاً لهذه الأوصاف، فهو ذو لغة يسيرة من غير ابتذال، فالأدب لا ينزل إلى متلقيه. وإنَّما هم من يرقى إليه. الشعر عند ابن رشيق ليس هو الغرابة والغموض إذ "لو كان الشعر هو المبالغة لكانت الحاضرة والمحدثون أشعر من القدماء»[210]. ليكون ضمن رؤية ابن رشيق، الغموض أحد الشعريات التي تساهم في تحقيق الأدبية وليس هو الأدبية بعينها.

كما يأتي "عبد القاهر الجرجاني" ويشدّد على الابتعاد عن التكلف في صياغة المعنى بغية تعقيده وإبهامه، ليس إلا، أمّا إنْ كان المعنى الذي يعمد إلى تَخْفِيَتِهِ وحَجْبه يستأهل ذلك فهذا مقبول؛ لأنه "يزيدك الطلب فرحا بالمعنى وأُنساً به وسرورا بالوقوف عليه إذا كان لذلك أهلا. فأما إذا كنت معه كالغائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم

---

[209] ــ رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية: ص: 17.

[210] ــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 53.

يخرج الخرز، فالأمر بالضدّ مما بدأت به. ولذلك كان أحق أصناف التعقّد بالذم ما يُتعبك ثم لا يُجدى عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك»[211].

كما يقرُّ أنَّ ركيزة الطبع في إدراكها لأيِّ شيء، فإذا "نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى، وبالمزِيَّة أوْلى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنَّ وأشْغَف»[212].

السبب الذي دفع بالإمام "عبد القاهر الجرجاني" أن يركز على هذه الرؤية، بغيته في أنْ ينأىَ بالمبدع أن يُثْقِل على القارئ ويجهده على البحث والتأويل في معنى، لا يستحق كل ذلك الجهد والتفسير، وقد ذمّ هذا الجنس "لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله وكَدَّكَ بسوء الدِّلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستوٍ ولا مُمَلَّس، بل خشنٍ مضرس، حتى إذا رُمْتَ إخراجه منه عَسُر عليك وإذا خرج، خرج مشوه الصورة ناقص الحسن»[213]. ليقع الشاعر إثر ذلك بين الإفهام والإمتاع؛ لأنه يلتزم بضرورة محافظة اللغة على بعض الوضوح الدلالي حتى لا تنقلب إلى لغز منغلق، وقد شكل هذا المذهب اتفاقاً بين الفلاسفة والنقاد، يقول "ابن رشد" (ت 595هـ) ناصحا الشاعر: "أنْ لا يفرط في استعمال

---

211 ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ص: 142.

212 ـ عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه: ص: 139.

213 ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ص: 142.

الأسماء الغير المستولية فيخرج إلى حد الرمز، ولا أيضاً يفرط في الأسماء المستولية فيخرج عن طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف»[214].

وهذا ما يقع عند الشاعر من الصعوبة بمكان، لأنه أثناء خطابه يراعي تحقيق الإفهام والإمتاع في آن واحد، فهو أمام جمع من المتلقين، فإنْ صرف همه للإفهام والإيضاح، أورد لغة بسيطة مبتذلة لا ترتفع إلى الشعرية، وإنْ أراد التعجيب مطلقاً أتى بألفاظ مشتركة أو غريبة، فيدخل في الإلغاز والإعماء، فلا يتحقق لنصه الأدبية المبتغاة، انطلاقا من عدم تحقيقه إجماع متلقيه عليه سواء من أراد الفكرة، أو من أراد اللذة والمتعة. وهو ما يرمي إليه "حازم القرطاجني"، حتى وإنْ قرن الشعر بالإغراب، وجعل الجيد منه بقدر ما "يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإنَّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها»[215]. لكنه لم يهمل اشتراط ضرورة وضوح الأدب، وأنْ يكون مفهوماً من قارئه، أما إذا غَمُضَ هذا الأدب فيجب تقصي هذا الغموض - في رأيه - الذي يرجع إمّا إلى المعنى وإما إلى اللفظ ويقترح حلاًّ كل منهما[216]:

أ/- ما يرجع إلى المعنى؛ أنْ يكون المعنى نفسه دقيقاً ويكون الغور فيه بعيدا، أو يكون المعنى مبنياً على مقدمة في الكلام، قد صرف الفهم عن التفاتها بعد حيزها عن حيز ما بني عليها، أو تشاغله

214 _ أبو الوليد ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: تحقيق الدكتور محمد سليم سالم: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية: القاهرة: سنة: 1971م: ص: 144.

215 _ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 71.

216 _ ينظر: حازم القرطاجني: المصدر نفسه: ص: 172 / 174.

بمستأنف الكلام، عن فارطه؛ كأن يكون مضمنا معنى علميا، أو خبراً تاريخيا، فيحال به على ذلك، ويشار به إليه، ويكون فهم المعنى متوقفا على العلم بذلك المتضَمَّن العلمي أو الخبري، أو كأن يكون المعنى متضمنا لإشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف، أو غير ذلك.

ب/- ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات فمن ذلك أنْ تكون الألفاظ الدالة على المعنى، أو اللفظة الواحدة منها حوشية أو غريبة مشتركة، أو يكون في الكلام تقديم وتأخير، أو يقع فصل بين أجزاء العبارة، أو تطول العبارة، فيتوقف فهم المعنى عليها. والواجب على الشاعر أنْ يجتنب هذا التوغل في الحوشية والغرابة حتى تكون دلالته على المعاني واضحة وعبارته مستعذبة.

فالمعنى إذاً مؤدّى بعبارتين؛ إما واضحة الدلالة عليه، أو غير واضحة الدلالة للأسباب التي ذُكِرَتْ. ولذلك كانت الدلالة على المعاني على ثلاثة أضرب: دلالة إيضاح ودلالة إبهام أو دلالة إغماض ودلالة إيضاح وإبهام معاً، وحذّر ممّا سمّاه بالإغماض حينا والإبهام حيناً آخر، مناديا بالابتعاد عنه حرصاً على الإبانة.

معنى ذلك أنَّ الخطاب الأدبي ينبغي أنْ يتمتع بشيء من المزاوجة الإفهام والإمتاع، فلا يعدل عن السنن اللغوية عدولاً تاما، فيتجاوز المضمون المخبر عنه تجاوزا كليا، لكن يظل مشدودا إلى الإفهام، فيمارس عليه المضمون نوعاً من اللجم ليحدّ من اندفاعته؛ فلا يقطع الخطاب جميع صلاته بالشيء المخبر عنه، حتى لا يصبح لغزاً محيراً وطلمساً مقفلاً.

وهكذا يقف الخطاب في المابين على الحافة، الحافة التي تمثل قمة نجاح الإبداع الأدبي، فالنص يقع هنا بين التعمية والإبهام وبين الوضوح والإسفاف. والنجاح في الاستقرار في المابين، أو الوقوف على الحافة، هو ما يوفر له أدبيته.

فيكون للغموض المعنى الصائب، والأثر الفاعل، وهو ما أقرّه ابن رشيق ضمن تحقيق أدبية النص لمّا اهتم بالمبالغة وجعلها "الغاية القصوى في الجودة"[217]. فهي كالاستراحة التي تدفع بالنَّفَس الشعري لدى الشاعر أنْ يتجدد، فإذا أعياه إيرادُ معنىً حسنٍ بالغ، فيشغل الأسماع بما هو محال، ويهول مع ذلك السامعين[218]. فتكون هنا المبالغة المجسدة في الغموض ظاهرة فنية مطلوبة؛ لأنها تضفي على النص نوعا من الإغماض الشفاف الذي يجعل منه، مثيراً للإحساس وتحريك النفوس فتتحقق أدبية النص جراء تلك المراودة.

وتُفْتَقَد هذه الأدبية مع الأُلفة، ثم تستعاد بعد أنْ تزول تلك الأخيرة، لذا يصير وبفعل الزمن بعض الشعراء غرباء، بينما يبقى بعضهم مألوفاً. هذا ما التَفَتَ النقد الحديث إليه في دعوة "فكتور تشكلوفسكي" (Victor checklovski)ـ وهو من الشكليين ـ الشاعر أنْ يجعل خلقه للشعر خلقا جديدا، وأنْ يخلقه غريبا فينأى بالقريب ويغرب المألوف المعروف، مع

217 ــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 53.

218 ــ ينظر: ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/2: ص: 54.

انحصار هذا التغريب في إطاره الفني، فيتحقق مبدأ الجدة والمفاجأة أو الاستغراب في الشعر[219].

إن حياة النص مرتبطة بما يوفره من غموض؛ لأنّ التعريض والإخفاء أقوى من الأُلفة والتصريح، وهو المذهب الصحيح في رأي ابن رشيق، فالتعريض يقضي باتساع الظن والتأوّل وتزداد "شدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، طلب حقيقته"[220] أما إذا كان الخطاب تصريحاً أحاطت به النفس علماً، وقبلته يقينا في أول وَهْلَة، فكان كل يوم في نقصان لنسيان أو مَلَل يُعرض عنه. ويكون المطلوب عندئذ هو الخفاء الذي يقوم معناه من الغموض.

إذاً لطافة التعريض والإخفاء هاته ناتجة عن الإغماض في النص الذي يضطلع بتمثيل قمة بؤرة الأدبية، التي تنشأ عنها "هِزّة وأريحية، وتلذذ النفس نتيجة الإغراب الذي يستفز المتلقي، ويدفعه إلى التحليل، والبحث عن الحقول الدلالية المستترة فتحدث لديه اللذة الأدبية التي هي غاية كل حدث كلامي"[221].

---

219 ــ ينظر: الدكتور إحسان عباس: فن الشعر: ص: 167- 168.

220 ــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 172. قال ابن طباطبا في هذا المعنى « والتعريض الخفيُّ، الذي تكونُ بخفائه أبلغَ في معناه من التصريح الظاهر، الذي لا ستْرَ دُونه». ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 55.

221 ــ عميش عبد القادر: أدبية النص: ص: 152.

هذه المراودة في طلب المعنى في النص هي التي تجعل منه كلاما أدبيا وفق ما أردفه إلى رأي ابن رشيق. فأورد "ضياء الدين بن الأثير" أنّ "أفخر الشعر ما غمُض، فلم يعطك غرضه إلاّ بعد ومماطلة"[222].

فالنثر يُقتَل بمجرد أنْ يفهم، أما الشعر فله شأن آخر، جماله لا يأتي من فهم معانيه وكفى، وإنّما من جمال ألفاظه وصوره، وتلك الأخيلة التي تثيرها الألفاظ والصور فتُستَلّ منه، ولا سبيل له أنْ يتجرّد منها أو تنتزع منه انتزاعا، فالشعر باق لأنه أقوى واشد امتناعا من أنْ يفهم، ومن أجل ذلك فهو أشد قوة ومنعة من أنْ يدركه الفناء[223].

هي النتيجة ذاتها توصل إليها "ستيفان مالارميه" (**1842 ـ 1898**) في النقد الحديث الذي يرى أنّ تسمية الشاعر للشيء "تذهب بثلاثة أرباع المتعة التي تتولد مع الإيحاء والحدس"[224].فما عليه إلاّ تسمية الأشياء بغير أسمائها، وإلا قضى على قوة القصيدة، وبالتالي أدبيته، ولقد قامت مدرسة أدبية على هذه القاعدة هي المدرسة الرمزية التي اتخذت التلويح بالشيء لا تسميته هدفاً لها.

---

222 ـ ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، في أدب الكاتب والشاعر: تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة: مكتبة نهضة مصر بالفاجلة: مصر: سنة: 1959م: ج/4: ص: 7.

223 ـ ينظر: طه حسين: خصام ونقد: ص: 84.

224 ـ الدكتور إحسان عباس: فن الشعر: ص: 61. ينظر: الدكتور لطفي عبد البديع: الشعر واللغة: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجمان: الطبعة الأولى: سنة: 1997م: ص: 37.
وهو ما طالب به تولستوي الشاعر حينما أمره أنْ يجعل المألوف غريبا وذلك بعدم تسمية الشيء المألوف. كما يكون وصفه للأشياء المألوفة كأنه يراها لأول مرة. ينظر: و ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين: ص: 22.

وختاما لهذا التوسط في قبول الغموض يأتي العلوي الذي يلخصه في المبالغة، ويبين ما كان فيها من خلاف فقال: "أما من عاب المبالغة فقد أخطأ فإنَّ المبالغة فضيلة عظيمة لا يمكن دفعها وإنكارها، ولولا أنَّها في أعلى مراتب علّة البيان لما جاء القرآن مُلاَحِظاً لها في أكثر أحواله، وجاءت فيه على وجوه مختلفة لايمكن حصرها فقد أخطأ من عابها على الإطلاق. وأمّا من استجادها على الإطلاق فغير مصيب على الإطلاق أيضا، لأن منها ما يخرج على الحدّ فيعظم فيه الغلو والإغراق فيكون مذموما كما سيحكى عن أقوام أغرقوا فيها وتجاوزوا الحدّ بحيث لا يمكن تصوّر ما قالوه على حال قرب ولا بعد، لكن خير الأمور أوساطها فما كان من الكلام جاريا على حدّ الاستقامة من غير إفراط ولا تفريط فهو الحسن لا مراء فيه فيكون فيه نوع من المبالغة من غير خروج ولا تجاوز حدّ"[225].

فهناك وضوح وغموض رديئان، وهنالك وضوح وغموض جيدان، وتحقق أدبية النص مرهون بما يوفره كلاهما من الشعرية لا بتواجد الوضوح أو الغموض في ذاتَيْهِما ولذاتيهما، فيكون البعد عن الغموض المقصود الذي يتأتى من التواء العبارة وتعقيدها، أو الذي يأتي من محاولة التدقيق في الأفكار، وإعطائها سمة الفلسفة، أجدى لتحقيق الأدبية؛ لأن قيمته (الغموض) ذاتها تتحول إلى أداة سلبية عند الإفراط، والتكلف الذي يسلم إلى تعقيد الدلالة، وتعمية المعنى.

---

[225] – يحي بن حمزة اليمني العلوي: كتاب الطراز، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: مراجعة وضبط وتدقيق محمد عبد السلام شاهين: الطبعة الأولى: دار الكتب العلمية: بيروت: لبنان: سنة: 1995م: ج/3: ص: 119.

هذا ما أقرّه إليه ابن رشيق ومن حذا حذوه، في رصد آلية الغموض في النص الأدبي، وهو الرأي الذي اجتمع عليه رأي النقد الحديث، فقد اعتبر "جاكبسون" الغموض أهم خاصية داخلية في النص الأدبي، فلا يخلو، ولا يستغني أي نص عنه؛ لأنه "ملمح لازم للشعر"[226].

كما كان الغموض في اعتبار النقد العربي الحديث أحد أركان الأدبية القارة؛ لأن غموض الدلالة عامل من العوامل المحددة للنص الأدبي؛ ولا يتحقق هذا الأخير إلاّ بوصفه علامة للإشارة إلى أكثر من مشار إليه؛ أي أنَّه يقع بين الإفهامية والإمتاعية، أو على الأقل تشترك فيه الوظيفتان المرجعية والإشارية، ومن هنا يتأتى غموضه الضروري، وبالتالي يفسح لنا المجال للفصل بين الأدب الحق والأدب المزيف؛ لأن الأساليب التعبيرية في ظل الغموض ينبغي أنْ ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمعنى النص الأدبي أكثر من ارتباطها بشكله[227].

ويكون الغموض بهذا المفهوم في الفكر النقدي الحديث هو الغاية التي يطمح إليها الفن قاطبة فضلاً عن الأدب التي تتمثل في "إعطاء انطباع عن الشيء يمكن وصفه بأنه رؤية له، لا مجرد تعرف عليه. وإجراءات الفن لبلوغ هذا الهدف هي الوصول إلى فرادة الأشياء عن طريق تظليل الشكل وتعميته وزيادة الصعوبة في تلقيه واستمرار فترة هذا التلقي"[228].

226 ــ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ص: 51.

227 ــ ينظر: توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية: ص: 173، وعبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: ص: 15، وحسن ناظم: مفاهيم الشعرية: ص: 89، ومحمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري: ص: 125- 126.

228 ــ الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: ص: 226.

إن مقاس قَبول الغموض أو المبالغة هو "إحالة المعنى"، يقبل ما دام محافظاً على وصول المعنى إلى ذهنية المتلقي، لكن حين ينغلق المعنى على الفهم، فلا قبول له؛ لأن غاية النص هي الإبانة والإفصاح، فالمطلوب أن يكون القارئ قادراً على تلمس الغرابة دون أي عَنَتٍ في اقتناص المعنى، ومع ذلك فأدبية النص تضمن للقارئ فضاءات نقدية تمنحه حرية في اكتشاف قيمة النص والتفاعل معه، من خلال تعدد مناحي القراءة التي تثري النص وتضيء جوانبه.

ليصير النص الأدبي غير حاملٍ للمعنى بقدر ما هو دعوة إلى التخطي والتجاوز، وكأن كلماته تحريض على استكشاف ما وراءه، وهنا تنشأ تعددية النص التي ينشأ معها التأويل، فيكون المعنى المؤول الناتج عن تعدد الدلالة غير عائد "لالتباس محتوياته، وإنَّما لِمَا يمْكِنُ أنْ نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها"[229].

[229] – رولان بارت: درس السميولوجيا: ترجمة ع. بنعبد العالي: الطبعة الثانية: دار توبقال: الدار البيضاء: سنة: 1986: ص:62.

الفصل الثاني

الأدبية
والبنية الأسلوبية
في النص

التسليم بأنّ غالبية المعاني هي ذاتها المطروحة، والتناوب عليها في النصوص الأدبية يفرض بالمقابل على هذا النصّ أو ذاك أنْ يتفاوت مع غيره، ليغدو حينئذ هذا التفاوت مجسّدا على مستوى آخر غير مستوى المعنى؛ لأنّ هذا الأخير هو نفسه في كلّ النصوص، فيتّخذ اللفظ الحيّز الأوفر من مصدر التفاضل، مما يجعله مرجعاً لادبية النصّ، ويصبح تعاملنا مع لغة النص باختلاف مستوياتها. ونظراً للهيآت المختلفة التي يتمثّلها هذا اللفظ، فستكون بداية دراستنا له من حالته الإفرادية لنتمكّن من رصد ما يجب أنْ يتوفر عليه من مميزات تحقق البُعد الجمالي والفني للنص الأدبي، ثم يُتتبع ذلك اللفظ إلى حالات التركيب قصد الوقوف على تلك الجمالية التي تجعل من الخطاب الماثل فيه هذا اللفظ خطاباً أدبياً، بعيداً عن الكلام العادي التواصلي الذي يكون لغاية نفعية تختلف عن غاية توظيف اللغة "إفراداً وتركيباً" في الخطاب الأدبي، وهو ما يمكنّنا من الوقوف على حدود أدبية في النص على مستوى اللفظ، وهل يمكنها أنْ تتحقق على إثره؟.

I – جمالية اللفظة بين الإفراد والتركيب :

إنّ بناء النص الأدبي يعتمد على نظامين متلازمين يقومان على حركة جدلية، نظام إفرادي، ونظام تركيبي، ويقومُ هذان النظامان أو

هذه الحركة بنقل الألفاظ من المألوف إلى غير المألوف، أو بتحويلها عن مجرد أداة اتصال وحسب إلى وسيلة إبداعية تحقق المتعة والجمال. فضلاً عن الاتصال.

1 / جمالية اللفظة المفردة :

تحدث النقد العربي القديم عن اللفظة المفردة ووضع لها شروطاً بغية تمثل صفة الفصاحة فيها، فتلمّس أسباب جمالها وقوتها وموضعها في التعبير، باعتبار أنّ الأدب لغة، وهي التي تميزه عن بقية أنواع الفن. وإنّ العنصر الأساسي لهذه اللغة هو الكلمة. فكانت الانطلاقة في دراسة هذه الكلمة حروفها؛ لأن العناية بالحرف وبطبيعته تمثّل أهمّ الجزء الأساسي في الاهتمام بأدبية النص في شكلها الكلي.

فطُولِب من الحرف ألاّ يعرقل النطق، ويتجاوز كل ترتيب ما من شأنه أنْ يعارض النطق المناسب السلس المتناغم، حتى تصطحب الكلمة هي الأخرى سلاستها وسهولتها، لتنعكس هذه العملية على النص كليا، فكانت صفات اللفظ الجيد ومميزات جودته في سهولة "مخارج الحروف من مواضعها"[1]، حتى يكتسي رونقاً ويخلو من البشاعة، ويتمّ التزاوج بين الحروف فيما بينها ولا ينشأ نشاز صوتي، يتسبب في إحباط ما تحمله اللفظة من طاقات إيقاعية.

[1] ـ قدامة بن جعفر : نقد الشعر : ص: 74.

سميت هذه الخاصية عند "الرماني"[*] بالتلاؤم، وعدّت سبب حسن الكلام في السمع لِما لها من علاقة بالإيقاع اللفظي، كما أصبحت خاضعة للتعديل الذي يُظهر سهولته على اللسان، وحسنه في الإسماع، وتقبله في الطباع، فقيست أدبية اللفظ بما يتعلّقها من النطق والسماع وما صُقلت عليه من طبعٍ حتى تقبل لدى جيّدِ "الطباع البصير بجواهر الكلام، كما تظهر له أعلى طبقات الشعر من أدناها إذا تفاوت ما بينها"[2].

يكون مدار الأدبية هنا هو الحرف ومدى انسجامه مع بقية الأحرف في اللفظة الواحدة، ذلك ما ألحّ عليه "الباقلاني" لمّا اعتبر "عذوبة الشعر تذهب بزيادة حرف أو نقصان حرف، فتصير إلى الكَزَازَة، وتعود ملاحته بذلك مُلوحة، وفصاحتُه عِيّاً، وبراعتُه تكلفاً، وسلاسته تعسفاً، وملاسته تلوياً وتعقداً"[3].

الحقيقة التي فَقِهَها ابن رشيق حينما وسم نصوص "ابن الخازن" بالأدبية وحكم له بالجودة الشعرية، نتيجة شعره الذي كان "سهل المخارج"[4] ليؤسس بذلك الاشتراط البارز في تملُّكِ النص لأدبيته المحافظة على الخفّة التي قد تختفي نتيجة ما يلحقه من تفكك ناجم عن تقارب حروفه أو تكرُّرها فيثقل على اللسان وتمجه الآذان، ويكاد أنْ يتلاقى هذا

---

[*] ـ الرماني: هو علي ابنُ عيسى الرماني (296هـ - 384هـ) عالمٌ مُعتزلٌ من كبار اللُّغويين والنحاة، ولد ببغداد وتُوفي بها. صنّف العديدَ من أنوع الكتُب في شتّى أنواع المعرفة، وخاصّة في علوم العربية: اللُّغة والنحو والتّفسيرُ والاعتزالُ. ينظر: ابن النديم: الفهرست: ص: 286- 287.

[2] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن: ص: 96.

[3] ـ أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن: ص: 220.

[4] ـ ابن رشيق: أنموذج الزمان: ص: 81.

الرأي مع ما حدّده "رولان بارت" حديثاً حين يجعل قاعدة لذة النص الحرف؛ لأنه حيثما وُجِدتْ "لذة الكلمة (...) فستكون له لذة الحرف"[5].

وممّا يمثّل لذلك قول ابن بشر: [من الخفيف]

لَمْ يَضِرْهَا والحَمْدُ للهِ شَيْءٌ   وانْثَنَتْ نَحْوَ عَزْفِ نَفْسٍ ذَهُولِ[6]

فالاقتراب الذي حدث بين الحاء والعين من جهة، وقُرب الزاي من السين من جهة أخرى، في عجز البيت هو الذي سبّب الثقل فيه، ليكون التقارب في مخارج الحروف هو الذي يجعل المتلقي يجد "بعض ألفاظه يتبرأ من بعض"[7].

ولذلك يجعل ابن رشيق التقارب من أسباب ثقل الكلمة، وهو ليس ببدْعٍ في هذا، كون أن العديد من النقاد قد عابه، فابن العميد[*] يعيبه على "أبي

---

[5] ـ رولان بارت: لذة النصّ: ترجمة الدكتور منذر عياشي: الطبعة الثانية: مركز الإنماء الحضاري: حلب: سورية: سنة: 2002م: ص: 103.

[6] ـ قد نسب ابن رشيق هذا البيت إلى ابن بشر. بينما هو منسوب لمحمد بن يسير الرياشي، الذي يكنّى بأبي جعفر، وهو مولى لبني رياش، وهو شاعر مُقلّ من المحدثين، عُرف بالهجاء وشعر المُجْن، عاصر أبي نواس وعمّر بعده حيناً، عاش بالبصرة ومات بها. ينظر: ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 261، والجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 66، وابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/2: ص: 879، والمرزباني: الموشح: ص: 457، وعبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص: 46، وأسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر: ص: 234، وقد علق ابن سنان -- -- على هذا البيت معتبراً «أنّ المصراع الثاني من هذا البيت يثقل التلفظ به وسماعه لما فيه من تكرر حروف الحلق» ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص: 98.

[7] ـ الجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 66.

[*] ـ هو محمد بن الحسين (العميد) بن محمد، يكنى أبا الفضل، كان عجبا في الترسل والإنشاء والبلاغة، فقيل: «بدئت الكتابة بعبد الحميد، وخُتمت بابن العميد» وقيل عنه: أنّه الجاحظ الثاني. توفي عام 360هـ. ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان: ج/5: ص:103، والثعالبي: يتيمة الدهر: ج/3: ص:158.

تمام" بشهادة "الصاحب بن عباد"(*) حينما أنشد على مسامعه قول "أبي تمام": [من الطويل]

كَريمٌ مَتى أمْدَحْهُ أمْدَحْهُ والوَرَى مَعي ومَتى ما لُمْتُهُ لُمْتُهُ وحْدِي(8)

قال ابن العميد: "هل تعرف في هذا البيت عيباً؟ فقلت "الصاحب بن عباد": بلى؟ قابل المدح باللوم وكان الأجدر به أنْ يقابل المدح بالهجاء، فقال: غير هذا أردتُ فقلت: ما أعرف، قال: اعلم أنّ أشد ما يحتاج إليه في الشعر سلامة حروف اللفظِ من الثقل، وهذا التكرير في "أمدَحْهُ أمدحْهُ" مع الجمع بين الحاء والهاء مرتين ـ وهما حروفَ حلقٍ ـ خارج عن حدّ الاعتدال نافرٌ كلّ النفار"(9).

إن مثل هذا البناء يؤدي إلى نشوء المعاظلة(**) التي تعني تداخل الحروف وتراكبها، وهو ما عِيبَ على الشاعر "كعب بن زهير "في قوله: [من البسيط]

تجْلُوا عَوَارضَ ذِي ظَلْمٍ إذا ابْتسَمَتْ كَأنَّهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ(10)

لا شك في أنّ الحاسة الجمالية بالنسبة لنغمة الحرف المطروح بهذا الشكل (ض، ذ، ظ) في اتصاله بغيره من الحروف تغيب، لكون أنّ الألفاظ

(*) ـ هو إسماعيل بن عباد بن العباس بن العباد، يكنى أبا القاسم، ولقب بالصاحب، لأنه كان يصحب ابن العميد، أخذ الأدب عن ابن فارس وابن العميد وغيرهما (ت375). ينظر: ابن النديم: الفهرست: ص: 150، ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/6: ص: 168، ابن خلكان: وفيات الأعيان: ج/1: ص: 228.

8 ـ أبو تمام: الديوان: ص: 122.

9 ـ الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: ص: 34- 35.

(**) ـ ينظر: ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 264.

10 ـ الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكّري، شرح ديوان كعب بن زهير: الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة: سنة: 1950م: ص: 7.

(عَوَارِضَ ذِي ظَلْمٍ) من الدائرة الصوتية نفسها كنَحْو عَزْفِ نَفْسٍ، وأَمْدَحْهُ أَمْدَحْهُ.

هذا الترجيع اللفظي هو الذي أفسد المعنى، وجعل السامع ينكر الألفاظ لما فيها من تنافر. لدرجة أن بعض الأبيات أصبحت مضرب المثل في تنافر حروفها، وصار تردادها من باب المسائل التي تلقى للاختبار، فلا يقدر أحد أنْ يكرّر مثل هذا البيت ثلاث مرات دون أن يعثُر ويتلعثم لسانه فيه ويغلط لما فيه من تنافر بين حروفه، وكلماته، قال الشاعر: [من الرجز]

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرُ   وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ[11]

عدَّت ألفاظ هذا البيت من الألفاظ المتنافرة، التي لا يستطع المنشد إنشادها إلاّ ببعض الاستكراه؛ حتى قيل عنه لاضطرابه أنَّه من أشعار الجن لعدم تهيئّه لأحد بالقراءة ثلاث مرات دون أنْ يتتعتع.

فالنقد العربي القديم قد حرص على حسن انتقاء اللفظة من خلال المواصفات التي سبقت؛ مع عدم استثنائه في حرصه هذا على التأكيد والتمسك بحسن التأليف والتركيب بين الألفاظ فيما بينها؛ لأن "الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، ولاشك

11 ـ ورد البيت في العديد من المصادر النقدية لكن دون أنْ ينسب لبشر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 261. الجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 65. وعبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص: 46. أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر: ص: 234. وابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص: 98. أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن: ص: 269. الرماني: النكت في إعجاز القرآن: ص: 295. وتقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله الحموي الأزراري، المعروف بابن حجّة: خزانة الأدب وغاية الأرب: تحقيق عصام شعيتو: الطبعة الأولى: دار ومكتبة الهلال، بيروت: لبنان: سنة: 1987م: ج/ 1: ص: 54.

في أنّ الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة، لقرب ما بينه وبين الأصفر، وبعد ما بينه وبين الأسود، وإذا كان هذا موجوداً على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة"[12].

الاهتمام نفسه يوليه النقد الحديث للحرف داخل اللفظة؛ لأنه يحقق لها تلك المواصفات الصوتية التي تتمركز حول تحري سهولة المخرج، والابتعاد عن التنافر، وهما ما طالب به ابن رشيق قديما، فطه إبراهيم يكرّر هذا الاشتراط، حين يجعل أدبية اللفظ في أنْ يكون "سمحاً سهل مخارج الحروف"[13]. وهو الحكم الذي أراده ابن رشيق وغيره من قَبْلُ، فغدا من العدل والحق "معالجة المسألة على صورتها التراثية لم تفقِدْ صلاحيَّتَها الحداثية، بل ربما كانت الظاهرة ألصق بالتّعامل الحداثيّ، حيث أصبحت لازمةً من لوازم الشعرية"[14]. وكان من ناقلة القول بأن نصف المعنى بالجمال أو القبح، بالرغم من احتواء اللفظة عليه، بينما الوصف كل الوصف للصوت الذي يكون جميلا أو قبيحاً. وأصبح "قِوام المادة اللغوية

---

12 ـ ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص: 64.

13 ـ طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص: 124. كما قدم على سبيل المثال لا الحصر علي أبو ملحم صفات اللفظ الجميل والتي أجملها في: عدم ترديد الحروف ولاسيما الثقيلة اللفظ، وعدم تقارب الحروف أو تنافرها مثل الضاد والذال والظاء، وعدم استعمال الكلمات الطويلة. ينظر: الدكتور علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي: الطبعة الثانية: دار ومكتبة الهلال بيروت: لبنان: سنة: 1995م: ص: 49 - 50.

14 ـ الدكتور محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى: ص: 83.

التي يستعين بها الكاتب في تنسيقه اللفظي، لا يتألف من الكلمة، بل من عناصر صوتية أصغر منها»[15].

إلا أنَّه لا ينبغي التصور أنَّ اللفظة المفردة بإمكانها تحقيق مطلق الشعرية بما تتوافر عليه من الجمالية الإيقاعية خصوصا، دون أنْ تتواءم مع غيرها من الألفاظ. الإيقاع الموسيقي ليس هو المقياس الجمالي الأوحد للفظة أو العبارة، وإنَّما قد نتغاضى عن مراعاة ذلك لما يتطلبه الموقف من اعتبار معنى اللفظ ومناسبته للسياق بالرغم مما فيه من ثقل على اللسان ويدل على ذلك ما استشهد به النقد العربي القديم من آيات[16]: ﴿ **فَكُبْكِبُوا فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُونَ** ﴾ وقال: ﴿ **إِنَّا نَخَافُ مِنْ رَبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا** ﴾ وقال أيضا: ﴿ **مَا لَكُمْ إذا قِيلَ لَكُمُ انْفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ اثَّاقَلْتُمْ إلى الْأَرْضِ** ﴾[17].

هذه الكلمات الثلاث كُبْكِبُوا، قَمْطَرِيرًا، اثَّاقَلْتُمْ، لا ينظر إليها من حيث الإيقاع الصوتي بل تؤخذ على مستواها المعنوي لتدل على النهاية التعسة أو هول يوم القيام أو التوبيخ.

فأدبية النص تقتضي أنْ تقع اللفظة ضمن مجموعة من العلاقات. فـ "للكلام قرائن تحسنه، وقرائن تقبحه»[18]، وليس باللفظ المفرد الذي جُرِّد مما يحاط به تتحقق الأدبية، وإنْ كان حسنه في إيقاعه وتناغم أصواته،

---

[15] ــ الدكتور علي نجيب إبراهيم: جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم: الطبعة الأولى: دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع: دمشق: سنة: 2002م: ص: 14.

[16] ــ ينظر: ابن الأثير: المثل السائر: ج/2: ص: 252، وأبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن: ص: 177.

[17] ــ سورة الشعراء: الآية: 94. سورة الإنسان، الآية: 10. سورة التوبة، الآية: 38.

[18] ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 271.

يكتمل الحسن بما يتصل باللفظ من قرائن مطابقة له باعتبار أنّ اللفظة المفردة لا تحقق الجمال بذاتها، وإنّما بما توفره لها تلك العلاقات وتلك (القرائن) التي تجمعها بغيرها من الألفاظ، فـ "أي كلمة لا تأخذ معناها إلاّ من ضمن علاقات التعرض مع غيرها من كلمات اللغة"[19]، لتكون أدبية اللفظة وشعريّتها مُكتسبة من خلال اتصالها ببقية المفردات، وتكون سمات فرادة الأسلوب، خصوصية اللفظة المختارة؛ لأنّ صاحبها قد جدّ في اصطفائها ثم إدراجها في سياق يتماشى معها. وهو ما يحدد مدار أدبية البنية الأسلوبية في النص ويجعله مبنياً "على تخيّر اللفظ؛ وتخيُّره أصعبُ من جمعه وتأليفه"[20].

هذا التخير الذي يقره "أبو هلال العسكري"[*] (ت 395هـ) يؤسس لقيام الشعر عنده على اللفظ، الذي يمثل قمة هرم الأثر الأدبي، وهو ما دفعه إلى تجاهل المعنى، وإعطائه لمبدأي الاختيار والترتيب الحظوة البالغة في تحقيق أدبية النص، فيقول: "ليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والأعجمي(...) والقرويُّ والبدويُّ وإنّما هو في إجادة اللفظ

---

19 ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 28. وهو ما قال به بول ريكور: «ليس لأية وحدة منخرطة في بنية نظام معيّن معنى مستقل بذاتها، بل هي تستمد معناها من النظام ككل. الكلمة المفردة ليس لها معنى في ذاتها، بل تستمد معناها من الوحدات أو الكلمات الأخرى المجاورة لها في السياق الذي ترد فيه». بول ريكور: نظرية التأويل وفائض المعنى: ترجمة سعيد الغانمي: الطبعة الأولى: المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء: المغرب: سنة: 2003م: ص: 29.

20 ــ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 23.

* ــ العسكري أبو هلال: هو الحسن ابنُ عبدِ الله ابن سهل أبو هلال اللغوي العسكري، كان الغالبَ عليه الأدبُ والشعرُ. من مؤلفاته «كتاب الصناعتين» و«كتاب شرح الحماسة» و«كتاب التبصرة» و«المحاسن في تفسير القرآن». ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/8: ص: 258.

وصفائه، وحُسنِه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السّبْك والتركيب، والخلوّ من أَوَدِ النّظم والتأليف»[21].

يصير اللفظ مؤدياً لوظيفته منفرداً بنفسه ومتكاملاً مع غيره؛ فهو منفرد من حيث بناؤه الصوتي وعذوبته ودلالته العميقة، ومتكامل من حيث انتظامه الداخلي في صلب الصياغة، مما جعل ابن رشيق بعد ذلك يضع مقاييس للفظ القبيح الذي يسلب النصّ أدبيتّهُ، فكانت متمثلة في "الوحشي من الكلام ما نفر عنه السمع، والمتكلف وما بَعُد عن الطبع، والركيك: هو ما ضعفت بنيته، وقلّت فائدته»[22]، وتبريره في ذلك أنّ خشونة اللفظة تدفع إلى استغرابها وجهلها، فلا يعلمها إلاّ العالم المبرز والأعرابي القحّ، وهي النتيجة ذاتها التي تحصل في حالة وقوعها في غير موقعها، أو إتيانها مع ما ينافرها ولا يلائم شكلها. ويتضح جرّاء هذا القول أنّ ابن رشيق قد راعى معطيات عدّة في اللفظة، ويمكن حصرها في الآتي:

- علاقتها بالمعنى.
- علاقتها بالمتلقي.
- علاقتها بالسياق.
- صلاحيتها الإيقاعية.
- السهولة والابتعاد عن التكلف والشطط في الاختيار.

---

21 ــ أبو هلال العسكري: المصدر نفسه: ص: 57 – 58.

22 ــ ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 265.

هذه ميزات لابد منها إن أردنا من اللفظ أنْ يحقق شعريةً ما في النص الأدبي، فيكون اللفظ مبتعدا عن جفاف المصطلحات العلمية، وأنْ يكون على مستوى من الجمال الذي يحقق له القَبول في الخطاب الأدبي كأن يكون "رشيقاً عذباً، أو فخماً سهلاً..."[23]، فالاتصاف بالرشاقة والعذوبة والفخامة والسهولة، تأهيل إلى الأدبية، وتشكيل لصفات اللفظ المقبول. هذه الفرادة التي تميز بها ابن رشيق في الاهتمام باللفظة المفردة جعلته يحظى باهتمام المحدثين الذي أقرّوا بأنَّه أولى "البنية الإفرادية أهميّة بالغة، لأنّه لا يفرق بين اللفظة وشقيقتها في تأسس البنية التركيبية لاحقا، فالإفرادية هي السبيل الأمثل المفضي إلى بناء سويّ تباعاً"[24].

قد أتى "ابنُ سنان"[*] الخفاجي بعد ذلك إلى هذه الشروط وأثراها، فجعل من دلائل أدبية اللفظة المنفردة[25]:

- أن يتوفر فيها عنصر تباعد المخارج فتكون حروفها متباعدة، فتكون ذات حسن سمعي، فإيقاعها أحسن من غيرها في السمع.
- أن تكون الكلمة غير متوعرة وحشية.

---

23 ــ ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 213.

24 ــ الدكتور محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغربي العربي: ص: 130.

* ــ هو عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان، أبو محمد الخفاجي، شاعرٌ أديبٌ ولد سنة 423هـ بقلعة عزاز من أعمال حلب، وكان أبوه من أشرافِ البلدة. أخذ العلم عن أبي العلاءِ المعري وغيرِه، ظهرن في نفسه نوازغ الثورة، فأعلَن العصيانَ على الأميرِ محمود بنِ نصر، فأمر وزيره النحاس بتنفيذِ مكيدةِ بابنِ سنان، أودت بحياته، فمات سنةَ 446هـ. ينظر: ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة: ص: 07.

25 ــ ينظر: ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: الصفحات التالية على الترتيب وفق الشروط: 64- 66- 73- 77- 85- 89- 87.

- أن تكون غير ساقطة عامية.
- أن تكون جارية على العرف اللغوي العربي الصحيح غير شاذة.
- أن تكون غير منكرة من أهل اللغة وعلماء النحو.
- أن تبرأ من الإيحاءات الدلالية غير المستحبة والظلال القبيح.
- أن تتوفر على الاعتدال الكمي، أي أنْ تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف فلا يَتجاوز عدد حروف الكلمة العدد المألوف في مثيلاتها، وإلا أصبحت قبيحة مذمومة وعندئذ تستبعد من خانة الفصاحة الباعثة للجمالية فيها.

إنَّ تجرد اللفظ من تلك المقاييس الجمالية التي تحقق له أدبيته، يسقطه في الدائرة الأخرى التي تجعل منه لفظا قبيحاً في النص الأدبي، لما يتصف به من صفات تميزه بالحوشية والسخف، ولعل ترسخ هذا الحكم النقدي لدى ابن رشيق مبعثه عمر بن الخطاب رضي الله عنه أثناء نقده لـ "زُهير بن أبي سُلمى" حين وصفه بأشعر شعراء قومه؛ لأنه "لا يعاظل بين الكلام ولا يتتبع حوشيه"[26].

إنَّ أدبية البنية الأسلوبية تتشكل بداية فيما بين الأصوات داخل اللفظ المفرد لتتوسع على باقي بناء النص، لتكون خصائص اللفظة في بنيتها الذاتية التي تجعلها أدنى إلى الأسلوب الشعري أو النثري، مع الاعتراف بأنه لا وجود لألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية، وإنَّما هناك ألفاظ

[26] ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،، ج/1: ص: 98.

متناغمة مع إيقاعات سياقية معينة تتشكّل من خلال دفقات شعرية لا تلبث أنْ تنتظم في بنية متكاملة[27].

فاللفظة في حالة إفرادها تأخذ دوراً مهماً في تكثيف أدبية النص وإضفاء صفة الشعرية عليه من خلال تفاعلها مع غيرها من الألفاظ. وتصبح فضيلة الكلمة في النص الأدبي في غير ما تقرره "بل فيما تتعاطاه من قوى ذاتية تتراءى في مُحَيَّاها وصوتها وآثارها الخفية في السياق"[28] أي أنَّ النص الأدبي عموماً أو القصيدة خصوصاً، من خلال العبارة أو البيت الشعري تتحدد شاعرية الكلمة أو عدم شاعريتها.

وهذا ما انطلق منه ابن رشيق في نقده حينما استفرغ بعض النصوص من أدبيتها، لما ضمته من كلمات حوشية، حتى وإنْ كانت أسماء أعلام كما فعل في قول "السيد الحميري"[*]: [من الكامل]

وَلَقَدْ تكُونُ بهَا أوَانِسُ كَالدُّمَى　　　　هِنْدٌ وعَبْدَةُ وَالرَّبَابُ وبَوْزَعُ[29]

---

[27] ــ ينظر: الدكتور نجيب إبراهيم: جماليات اللفظة ص: 38.

[28] ــ الدكتور لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب: ص: 166.

[*] ــ هو اسماعيل بن محمد بن يزيد بن ربيعة بن مفرغ الحميري، يكنى أبا هاشم أو أبا عامر، كان إمامي المذهب رافضيا، وهو أحد أكثر الناس شعرا في الجاهلية والإسلام بعد بشار وأبي العتاهية (ت173) (طبقات ابن المعتز 32، الأصفهاني: الأغاني: ج/7: ص: 229.

[29] ــ ورد البيت لدى: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده:، ج/2: ص: 122. وينظر: التعليق بنفس الصفحة. وهو الرأي الذي ذهب إليه ابن شرف القيرواني، حين اعتبر أن «مما يعاب به الشعر ويستهجن به النقد خشونة حروف الكلمة كقول جرير: [من الكامل]

وتَقُولُ بَوْزَعُ قَدْ دَبَبْتَ عَلَى العَصَا　　　　هَلاَّ هَزِأْتِ بغَيْرِنَا يَا بَوْزَعُ

ــ جرير بن عطية: الديوان:ص: 416.

وبعلق ابن شرف على البيت بقوله: « هذا البيت في قصدية من أحلى قصائد جرير وأملحها وأجزلها وأفصحها، فثقلت القصيدة كلها بهذه اللفظة». ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد: ص: 187، وينظر: ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص: 68، وأبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 152.

فإنَّ رأيه في هذا البيت أنه فَقَد أدبيته واستثقل أمره لأجل لفظة بَوْزَع.

إن المستوي الصوتي للفظة هو الراصد لتغيرات شكلها ضمن التركيبات اللغوية؛ وهو ما يفتح للمبدع أفقاً لاستغلال التدرجات الإيقاعية الناجمة عن تلك التغيرات وتوظيفها دلالياً وجمالياً في النص الأدبي، لتصبح اللفظة في النص الأدبي آخذة بُعداً جماليا، يفصل بينه وبين معناه، وينتج عن ذلك الفصل بين المعنى في ذاته مجرداً عن البعد الأسْتَطيقي والمعنى الذي يتأتى فيه ذلك البعد[30]. ولعلّ مرجعية ابن رشيق في هذه الرؤية النقدية المقولة القاضية بأن اللفظة كلما كانت "أحلى كان ذكرها في الشعر أشهى»[31] ومقاس أدبية اللفظ وحلاوته ودرجة شعريته هنا هو الذوق، دون تحديد مقياس عقليٍّ ثابت لذلك؛ لأنها إنْ احلولت في شكلها أثرت في المتلقي حتى وإنْ غابت دلالتها أو أساءت له. والشاهد في هذا المقام قول "أبي الطيب المتني": [من الطويل]

وَأسْمَعُ مِنْ ألْفَاظِهِ اللُّغَةَ الَّتِي   يَلَذُّ بِهَا سَمْعِي وَلَوْ ضُمِّنتْ شَتْمِي[32]

التعامل قائم مع الكلمة الشعرية انطلاقا من أنَّها تشكِّل كياناً حيّاً له استقلاله وذاتيته وفاعليته في التأثر والتأثير من خلال سلسة العلاقات الدلالية والإيحائية التي تمارس حياتها بقوة في العمل الفني[33].

---

30 ــ ينظر: الدكتور نجيب إبراهيم: جماليات اللفظة: ص: 34، والدكتور لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا: الطبعة الأولى: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان: سنة: 1997م: ص: 7.

31 ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 122.

32 ــ الشيخ ناصيف اليازجي: العرْفُ الطيِّب: ج/ 1: ص: 202.

ليكون تدافع الشعراء على اختيار الأسماء الموفّرة للقيمة الجمالية قبل القيمة الدلالية وغدت لهم "أسماء تخف على ألسنتهم وتحلو في أفواههم، فهم كثيراً ما يأتون بها زُوراً نحو: ليلى، وهند، وسلمى (...) وأشباههن"[34].

اللفظ إنْ كان بتلك المقاييس التي حُدّدت يحقق أدبية النص، ويلقى إقبالاً لدى المتلقي ويستعذبه ويستحليه، فيحيا النص بهذا التلقي، ويكون محلّ ترديد وتداول. فما كانت رواية أشعار المولدين إلاّ "لعذوبة ألفاظها، ورقتها، وحلاوة معانيها، وقرب مأخذها..."[35].

2/ جمالية التركيب اللغوي :

إذا كانت اللفظة المفردة على ما تتطلبه من مقاييس تكفل تحقيق جانبٍ من أدبية النص. فإنّها لا تكتفي بذاتها بالوصف، وإنّما تستمد أدبتها مما يضفي عليها وهي داخل تركيب بعينه؛ لتكون حينئذ محكومة بذلك التركيب وببنائها مع غيرها. فيمكنها أنْ تتبادل مواقع الجودة وعدم الجودة.

من المؤكد أن النص يبدأ بالحرف لكي يشكل الكلمة، ويبني أبنيته على أساس الجمل والعبارات بالشكل الذي يفتح حيزا للأدبية بأنْ تتشكّل انطلاقا من الكلام ذاته الذي يتحول إلى لغة خاصة متميزة، منفصلة

---

33 – ينظر: الدكتور صلاح رزق: أدبية النص: ص: 199.

34 – ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 121– 122.

35 – ابنُ رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 92.

عن وسائل فنية ولغوية أخرى. هذه الخصوصية تتفرد بانبثاقها من الأدب نفسه، وتَمْثُل في نسيجه وتركيبه اللغوي.

ولعل هذا تجسيد للإشكالية المطروحة أساسا حول ماهية الأدب. أو بالأحرى ما الذي يجعل النص نصا" أدبياً؟. وكمحاولة للإجابة على السؤال، نبتدئ من واضع السؤال نفسه، وهو "رومان جاكبسون"، فتُطرح الإشكالية بوجه مغاير في الصورة التالية:

حسب أي معيار لساني نتعرف تجريبياً على الوظيفة الشعرية؟ وعلى وجه الخصوص ما هو العنصر الذي يعتبر وجوده ضرورياً في كل أثر شعري؟ وأين تقف فاعلية التركيب من جمالية اللفظة، وتفاعل الدلالات؟.

وتقع الإجابة من "جاكبسون" نفسه على كل ذلك من خلال توفيره لآلياتٍ يمكن تلخيصها في مقياسين اثنين وهما الاختيار والتأليف.

اختيار اللفظ ينتج اعتمادا على قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يقوم التأليف الذي يتولى بناء النص المشتبه للمتوالية على المجاورة. وتتحقق أدبية النص عند تجانس مبدأ التماثل لمحور الاختيار مع محور التأليف، فيكون التماثل الوسيلة التي تكفل للنص أنْ ينموَ على وتيرة واحدة[36]. أو يمكن اعتبار هذا التقاطع بين الاختيار والتأليف مصدر انطلاق عملية نظم النص أو بنائه. فالألفاظ المختارة من المبدع تأتلف فيما بينها، وتنسج على هرم البناء ليكون "التركيب طاقة واسعة يستحيل أنْ تجمد في بعد واحد أو تقوم على مستوى تعبير موجه،

36 ـــ ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ص: 33.

أو تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته وثرائه»[37] ويتوفر لكل لفظة مختارة حق اكتساب دلالة إيحائية جديدة، تختلف عن دلالتها المعجمية الأصلية، ويعني ذلك أنَّ الدلالة الجديدة تتحدّد وفق ائتلاف هذه اللفظة مع الألفاظ الأخرى ضمن هذا السياق الجديد الخاضع لمبدأي الاختيار والتأليف.

لم يذهب النقد العربي القديم بعيدا عن هذا المعْلم المتعامد المتجانس الذي يمثّله الاختيار والتأليف. فـ"الجاحظ" يرى أدبية النص وجودة الشعر في ما "رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنَّه أفرع إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان»[38]. أما إذا افْتُقِدَ هذا المعْلم الذي يصطلح عليه في النقد العربي القديم بالقران[*] افتُقِدت الأدبية. فقد قال بعض الشعراء لصاحبه: أنا أشعر منك. قال: ولم؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمّه. وعاب "رؤبة"[**] شعر ابنه فقال "ليس لشعره قران»[39] وذكر "الجاحظ" بيتاً "لأبي البيداء الريّاحي": [من الطويل]

---

[37] ـ الدكتور تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: الطبعة الأولى: دار الحوار للنشر والتوزيع: اللاذقية: سورية: سنة: 1983م: ص:7.

[38] ـ الجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 67. أورد ابن رشيق هذا القول وعلق عليه بقوله « إن كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذَّ سماعه، وخف مُحتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحليَ في فم سامعه، فإذا كان متنافراً متبايناً عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومَجَّتْهُ المسامع فلم يستقر فيها منه شيء» ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 257.

[*] ـ القران هو الربط بين أبيات القصيدة ليقع التشابه والانسجام.

[**] ـ أبو العجاج، رؤبة بن عبد الله رؤبة التميمي العدي: من رجاز الإسلام وفصحائهم المذكورين المقدّمين، ومن مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية. مدح بني أمية وبني العباس. وكان أكثر مقامه في البصرة. أخذ عنه وجوهُ اللغة، وكثر الاحتجاجُ بشعره. ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/2: ص: 495 – 500،

وَشِعِرٍ كَبَعْرِ الكَبْشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ   لِسَانُ دَعِيٍّ فِي القَرِيضِ دَخِيلِ[40]

فهذا البيت يؤكد التفكك الذي يصيب النص، فيغدو كبعر الكبش، والعلة في ذلك أنّ هذا الأخير يقع متفرقا متباينا ومتبددا، فهو لذلك لا يشاكل بعضه بعضاً.

إذاً فعدم تحقّق هذا المعلم بكل غايته يؤدي إلى نشوء نصٍّ متنافر الكلمات والحروف، مستكرهٍ في السمع، وثقيل الوطء على اللسان؛ لأن ألفاظ النصّ إنْ لم "يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات(*). وإذا كانت الكلمة ليس موقعُها إلى جنب أختها مَرْضياً موافقا، كان اللسان عند إنشاء ذلك الشعر مؤونة"[41].

والأصفهاني: الأغاني: ج/20: ص: 312 – 324، والمرزباني: الموشح: ص: 556. والجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 68، وص: 205–207، وج/3: ص: 174– 177. وابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/2: ص: 594.

[39] – الجاحظ: المصدر نفسه: ج/1: ص: 228، وينظر: نفسه: ج/1: ص: 68 حيث «قال: عبيد الله بن سالم لرؤبة مت يا أبا الجحاف إذا شئت، قال وكيف ذلك، قال: رأيت اليوم عقبة بن رؤبة ينشد شعرا له أعجبني. فقال رؤبة: نعم، انه ليقول ولكن ليس لشعره قران»

[40] – ورد البيت في الجاحظ: نفسه: ج/1: ص: 66. وفي ابنْ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 257. وفي المرزباني: الموشح: ص: 447.كما ذكره الحاتمي: الرسالة الموضحة: ص: 22. ويضيف صاحب الرسالة شارحاً الشعر الذي ليس له قران فيقول: «هو مختلف المعاني متباين المباني جار على غير مناسبة ولا مشاكلة ولا مقاربة، لأنَ بعر الكبش يقع متبدداً متفرقاً متبايناً». كما يذكر صاحب الرسالة بيتاً لذي الرمة فقد أدبيته نتيجة هلهلة بنائه وعدم انسجامه، قال ذو الرمة: [من البسيط]

لَمْيَاءُ في شَفَتَيْهَا حَوَّةٌ لَعَسٌ   وَفِي اللِّثَاثِ وَفِي أنْيَابِهَا شَنَبُ

فعلق عنه الحاتمي «وهذا لعمري عيب فاحش لأن الكلام لم يجر على نظم، ولا ورد على اقتران وممازجة، ولا اتّسق على اقتران. وممّا يحتاج إليه القول أنْ ينظم على نسق المماثلة، وأن يوضع على رسم المشاكلة». الحاتمي: الرسالة الموضحة: ص: 23.

* – العلات: أولاد علة هم أولاد الرجل الواحد من أمهات مختلفات

[41] – الجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 66 – 67.

الاعتداد بالخصائص الشكلية وحدها كحدٍّ للنص الأدبي غير كفيلة لإبراز أدبيته وقوة شعريته؛ لأنّ أقوى بنية في النص الأدبي بنيته اللغوية، ليكون النسيج المتلائم بين الإفراد والتركيب أو بين الاختيار والتأليف بكل المقاييس، اللفظ والمعنى والوزن والقافية، هو ما جاء به ابن قتيبة لمّا فضل "النابغة الذبياني" في شعره وجعله: "أوضحهم كلاما، وأقلّهم سقطا وحشوا، وأجودهم مقاطع، وأحسنهم مطالع، ولشعره ديباجة، إنْ شئت قلت: ليس بشعر مؤلف، من تأنثه ولينه، وإنْ شئت قلت: صخرة لو رُدِيَت بها الجبال لأزالتها"[42]. فهو يرْصُد نوعاً من أنواع الشعر لا يتعدى القيمة الجمالية والمتعة الفنية دون سواها حين يحدده بأنه ما "حسن لفظه وحلا، فإذا أنْت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى"[43] وخير ما يمثّل لهذا اللون من الشعر العربي القديم قول الشاعر:[من الطويل]

وَلَمَّا قَضَيْـنا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَـةٍ　　　ومَسَّحَ بالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

وَشُدَّتْ عَلَى هَدْبِ المَهَارِي رِحـَالُنَا　　　وَلاَ يَنْظُرُ الغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحُ

أخَذْنا بِأطْـرَافِ الأحَادِيـثِ بَيْنَـنا　　　وَسَالَتْ بأعْنَاقِ المَطِيِّ الأبَاطِحُ[44]

---

[42] ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 168.

[43] ـ ابن قتيبة: المصدر نفسه: ج/1: ص: 66. تعقيب ابن قتيبة « هذه الألفاظ كما ترى، احسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإذا نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا ابلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطح» ويقول ابن رشد عن هذه الأبيات «إنما صار شعراً من قبل أنه استعمل قوله: أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح بدل قوله: تحدثنا قوله: تحدثنا ومشينا. ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: ص: 149- 150.

[44] ـ كعب بن زهير: الديوان: تحقيق الأستاذ على فاعور: ص: 15.

إنّ مبعث أدبية هذا النص هو تجاوز اللفظة بمعية أخواتها وظيفتها وأسرارها التعبيرية إلى أثرها الشعري والشعوري. ليكون هذا التغير في اللغة ـ من خلال تلك الآليات الأسلوبية، كالتشبيه والتقديم والتأخير والحذف... ـ المؤكِّدُ على أنَّ القول الشعري الحقيقي سمى شعراً، بوجود الفعل الشعوري فيه.

هذا الحكم يدلّ على أنَّ النقد العربي القديم، أدرك أنَّ الأدبية لا تتحقق بدون إقامة نظام للنص، فبه تتمّ وحدته، ويكون "أول ما يحتاج إليه القول أنْ يُنْظَمَ على نسق وأن يُوضَع على رسم المشاكلة"[45] وبالنظام كذلك يكون الكلام الشعري كلاماً مؤتلفاً، مُجسّداً للشعرية في الصياغة المتولدة عن كيفيات إخراج القول في لُحمة واحدة تدفع لنظام النص، وهو ما رمى إليه "ابن طباطبا" الذي يجعل من "القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً، وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف"[46]

هكذا كان النسج تركيباً وصياغةً ورصفاً للألفاظ في العبارة، مما جعله يشترك والنظم في معنى واحد، مفاده ضَمُّ الكلمات بعضها إلى بعض متفقة مع معاني النحو أو النظم بمعناه البلاغي. لينتج جراء ذلك الإدراك الجمالي الذي يتزامن مع حالة التناغم؛ لأن علَّة المقبولِ الحُسنُ والاعتدالُ، بينما علة كلّ منبوذ القبح والاضطراب.

---

[45] ــ المبرد: الكامل في اللغة والأدب: ج/1: ص: 335.

[46] ــ ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 126، وهذا ما ذهب إليه قدامة بن جعفر كذلك لما جعل من صفات بلاغة القول اختيار الكلام وحسن نظمه وتأليفه مع فصاحة اللسان. ينظر: قدامة بن جعفر: نقد النثر: ص: 77.

إن "أبا هلال العسكري" يجعل مدار الجودة في الكتابة على حسن التأليف الذي يزيد المعنى وضوحاً وشرحاً، وأن يكون الكلام الأدبي شعره ونثره على حد سواء على درجة من السلاسة، والسهولة، والاستواء وقلة الضرورات، لأن من تمام حسن الرصف، أنْ توضع الألفاظ في مواضعها وتُمكَّن في أماكنها، وأن يخرج الكلام مخرجا يكون فيه طلاوة وماء، ولا يستعمل فيه التقديم والتأخير، والحذف والزيادة إلاّ حذفاً لا يفسده، فيعمّي المعنى، وأن يكون مستقيم الألفاظ صحيح المعاني، وأن تضمّ كل لفظة منه إلى شكلِها، وتضاف إلى لِفْقِها، حتى يكتسب الرونق والرواء. وهذا ما جعل أبا هلال يبين "إنَّما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها"[47].

انطلاقاً من هذا التركيز على طريقة التأليف، كان الاهتمام بالبناء اللغوي بمثابة الاعتراف بالجانب الشكلي للنص، وكان إنكار التكلف أمراً لابد منه؛ لأنه يفضي إلى الإكثار من البديع، الذي يقضي على السهولة وانسياب العبارة ووضوحها، فيظهَر سوءُ النسج وفسادُه. وتكون الأدبية عندئذ منبثقة عن جمالية بينة الخطاب دون سواها، غير متولدة عن المعاني، وإنَّما منبثقة من طرائق تشكيلها وصياغتها ونسجها.

فيكون اختيار اللفظ، وإحلاله الموقع المناسب في السياق هو أساس البلاغة، والإحسان في البيان، كما هو الحال عند "أبي بكر الباقلاني" الذي يرى أن "إحدى اللفظتين قد تَنْفِرُ في موضع، وتَزِلُّ عن مكان لا تَزِلُّ عنه

---

47 ـ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 196. وينظر: أبو هلال العسكري: المصدر نفسه: ص: 170-171. وهو ما قال به أبو حيان التوحيدي في « التفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر، إنما هو في هذا المركب الذي يُسمّى تأليفاً ورصفاً». أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة: ج/ 2: ص: 132.

اللفظة الأخرى، بل تتمكن فيه، وتضْرِبُ بجِرَانِها، وتراها في مَظَانِّها، وتجدُها غير مُنَازِعَة إلى أوطانها، وتجدُ الأخرى - لو وضعت مَوْضِعَها - في محل نِفَار، ومرمى شِراد، ونابيةً عن استقرار"[48]. فكل كلمة مفردة باختلاف غائيتها ودلائليتها، مهما بلغت من الجمال في حالة الإفراد، فإنّه قد يزداد إذا قارَنتْها أخواتُها، وضامّتْهَا ذواتها، مما يجري في الحسن مجراها، ويأخذ في معناها، والعكس صحيح فيخبو ذلك الجمال ويحول بريقها، فلا يصلح بعض الكلمات والألفاظ مكان بعض. فقد تكون لفظة ذات بريق سحريّ في عبارة ما من نص أدبي ما، سابحة في نص آخر.

فبالرغم مما قد تتمتع به اللفظة المفردة من جمالية، فإنَّها لا تحقق مطلق الشعرية، إلاّ إذا تواءمت مع غيرها من الألفاظ لتنبثق أدبية النص من "اللفظة التي لا تدل بتركيب حروفها وحده، بل بما تقترن به من هيئة نغمة ونبرة"[49]، ويكون الانتقاء لهذه الألفاظ المبعثرة في متون اللغة ورصفها في قوالب مختلفة تعجب وتروق الأديب، وهو يسعى لبلورة بنيته الأسلوبية بالكيفية التي تحقق لنصه أدبيته.

يجسّد "عبد القاهر الجرجاني" هذه الرؤية تطبيقياً، حينما يصرح بعدم اعترافه بأدبيته الدال المفرد، حين يتحدث عن لفظ الأخدع(*) مقارنا لها في سياقين مختلفين، فأما السياق الأول هو بيت "الصمة بن عبد الله" [من الطويل]

48 ــ أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن: ص: 184.

49 ــ ابن سينا: الشعر: ص: 67.

* ــ الأخدعان: عرقان في جانبي العنق قد خفيا وبطنا. الليت: صفح العنق وقيل أدنى صفحتي العنق من الرأس.

تلفَّتُ نحو الحيِّ وجدتني   وجعتُ من الإصغاء ليتاً وأخدعا[50]

وفي بيت "البحتري" [من الطويل]

وَإِنِّي وَإِنْ أَبْلَغْتَنِي شَرَفَ العُلاَ   وَأَعْتَقْتَ مِنْ رِقِّ المَطَامِعِ مَعَ أَخْدَعِي[51]

أما السياق الثاني فهو بيت "أبي تمام" [من المنسرح]

يَا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ   أَضْجَجْتَ هَذَا الإِمَامَ مِنْ خُرْقِكْ[52]

نجد لهذه اللفظة في البيتين الأولين ما لا يخفي من الحسن؛ لأنها تناسبت مع غيرها من الألفاظ مشكِّلَةً تركيباً لغوياً ازداد بها، وازدادت به حسناً وجمالاً، أمّا في البيت الثالث فقد أوقعت من الثقل والغرابة على النفس أضعاف ما أوجدته هناك من الخفة والألفة.

ويتضح بذلك "اتضاحا لا يدع للشك مجالا أنَّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تَثْبُتُ لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ"[53]، والفكرة نفسها قال بها "ابن منظور"

---

50 ـ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص: 38.

51 ـ البحتري: الديوان: ج/1: ص: 106. وقد أورد الجرجاني صدر البيت بشيء من التغيير:

وإنّي وإنْ بَلّغتَني شرفَ الغنى   وأعتقْتَ منْ رقِّ المطامعِ أخْدَعي

ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص: 38.

52 ـ أبو تمام: الديوان: ص: 198. الخرق بالضم العنف وكذلك الحمق والجهل وضم الراء للشعر، ويريدون بتقويم الأخدعين إزالة الكبر والعنف لأنهم يقولون في المتكبر العاتي شديد الأخدعين. عند الجرجاني وردت لفظة الأنام بدلاً من الإمام الواردة في الديوان.

53 ـ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص: 38. وقد حدد الجرجاني موطن الإعجاز، وأدبية النص بقوله: «لم يبق إلا أن يكون [الإعجاز]في النظم والتأليف» وكان هذا الحكم خلاصة لما أراد الجرجاني أن يلتمسه من

(ت 711هـ) حين اعتبر أنّ الكلمة الواحدة "لا تُشجي ولا تُحزن ولا تتملّك قلب السامع، وإنَّما ذلك فيما طال من كلام وأمتع سامعيه لعذوبة مُسْتَمَعِهِ ورقّة حواشيه"[54].

فالألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مفردَة، وإنَّما يكون التفاضل مُتاحاً لها بعد تواجدها في إطار من العلاقات التركيبية في السياق. ولذلك تنتفي هذه الأدبية حين يتمّ تقديم الدال في سياق بعينه، ثم تُرْصَدُ حين يقَدَّم ذلك الدال نفسه في سياق آخر. وبالرغم من توافقه في المرتين، فإنّ الناتج الدلالي يتغير تبعاً لتلك العلاقات التي تؤلف بينها وبين غيرها من الألفاظ المفردة الأخرى. فتتجلى الأدبية في الشعر أو النثر على حدّ السواء كلّما زاد التوازن والتناسب بين أقسام النص.

هذا ما ركَّز عليه قديم النقد العربي. ويقرُّ به النقد الأدبي الحديث إذ "أنَّ اللفظة المفردة لا جمال فيها ولا قبح، ولكن الجمال في علاقتها بغيرها"[55] الشيء الذي يميز الشاعر عن المتحدث العادي. غير الشاعر تكون عنده اللغة وسيلة، وهو يستخدمها ليُفْصِح عن ضروراته ومبتغاه، مما يجعل غايتها المنفعة وكفى، وعند الشاعر هي غاية في حدّ ذاتها؛ لأنه يسعى ويجِدّ في تجميلها.

مواطن الإعجاز التي لم يجدها في الألفاظ ولا في العبارات أو الفواصل. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص: 300.

54 ــ أبو الفضل جمال الدين بن محمد ابن منظور: لسان العرب: الطبعة الأولى: دار صادر: بيروت: (د.ت) مادة: كلم ج/12: ص: 522- 523.

55 ــ الدكتور عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي: ص: 198.

إنَّ مبدأ التناسب الذي أشرنا إليه سلفاً بين الألفاظ واختيارها ينبغي أنْ يكون حاضراً لدى المبدع؛ لكي يحقق لنصه البنية الاسلوبية الكفيلة بتحقيق الأدبية عن طريق الوحدة التي تكفل توفير "مزاوجة الألفاظ"؛ ليكون اللفظ متآلفاً مع أخيه أو متعدٍ إلى أكثر من كلمتين.مما يسمح للتناسب أن يكون "قيمة جمالية أصيلة في جميع الفنون ، وهو في القصيدة العربية تدرج في من جزء إلى جزء إلى نهاية النص"[56]. وهو ما حدا ببعض الناس أنْ فمن الناس"من يجعل الكلمة وأختها (...) ومنهم من يقابل لفظتين بلفظتين"[57]، وتتجسد الحالة الأولى في قول "البحتري": [من الطويل]

تطيبُ بمسْرَاها البلادُ إذا سرَتْ فيَفغَمُ ريّاها ويَصفُو نسيمُها[58]

فالتناسب ظاهر بين يَفْغَمُ وريّاها من جهة، بين يَصْفُو ونَسيمُها ومن جهة أخرى. بينما تتجسد الحالة الثانية في قول "امرئ القَيس": [من الطويل]

كأنّيَ لمْ أرْكبْ جـواداً للـذّةٍ ولمْ أتبطّنْ كاعباً ذاتَ خلْخالِ

ولمْ أسْبَإِ الزّقّ الرّويّ ولمْ أقلْ لخيْليَ كُرّي كَرّةً بعْدَ إجْفالِ[59]

" فامرؤ القَيس" قد جمع في البيت معنيين، ولكل معنى ألفاظه وقد تآلفت مع الألفاظ الأخرى، فإنّه يتكلم عن شبابه، واصفاً نفسه بالتملك

---

[56] – نور الدين السد: الشعرية العربية: ص: 49.

[57] – ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 258.

[58] – البحتري: الديوان: ج/1: ص: 124. فغمة الطيب: سدّ خياشيمه وملأها، الريا: الريح الطيبة. وقد وردت في الديوان لفظة فينعم بدلاً من فيَفغَمُ التي أوردها ابن رشيق.

[59] – امرؤ القيس: الديوان: ص: 115.

والرفاهة والفتوة والشجاعة، فذكر في البيت الأول الجواد المؤهل للصيد والكَرِّ المحقق لهذه اللذة، وفي البيت الثاني الخمرة بزِقّها الذي يُسْبَأُ لها دون غيرها من الشراب، والنساء الكواعب ذوات الخلاخل، مما حقق له حسن البناء الأسلوبي، ووفر له الأدبية.

ابن رشيق يطيل المُكث عند قضية البنية الأسلوبية المتعلقة وما يمكنها أنْ تحققه من الأدبية في النص؛ حتى أنه يصف الكلام غير الخاضع لحسن النظم بالكلام المُثَبَّجِ[60].

يقدم ابن رشيق الصورة المثلى للبنية الأسلوبية السوية التي تتوفر على الأدبية، حين يُبَيِّن شروط العبارة الشعرية المتمثلة في سهولتها وتموضعها في إطارها، دون تأخير أو تقديم. فالشاعر الذي يضع كل لفظة موضعها فلا تتعداه، يكون كلامه ظاهراً وسهلاً غير مُشْكَلٍ، ولا متكلف، على عكس الذي، يقدم ويؤخر فيه، إما لضرورة الوزن أو القافية، أو لأنّه يريد أنْ يدلّل على علمه باللغة، وتصريف الكلام، وقدرته على تعقيده، إلاّ أنَّ هذا هو العيّ بعينه، لاستعماله الغريب والشاذ[61].

وهذا ما يأتي "ابن شرف القيرواني" إليه فيبينه، ليُثبت ما يُمْكن أنْ يُحدِثه عدم التناسق بين الألفاظ في النص الأدبي من سماجة، كقول بعض

---

[60] ـ ينظر : ابنْ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 261. ثبج الكلام تثبيجا: لم يُبَيِّنه، والتثبُّج/ اضطرب والتثبيج التخليط (اللسان ثبج) أما عند ابن رشيق فالتثبيج جنس من المعاظلة وقد سبق الحديث عنها في هذا الفصل

[61] ـ ينظر : ابنْ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 259-260.

المتأخرين، الذي عيب وذُمَّ في بنائه، لمجاورة الكلمة مالا يناسبها، ولا يقاربها:

[من الطويل]

وَاللهِ لَـوْلاَ أَنْ يُـقَـالَ تـغَـيَّـرَا   وصَبَا وإِنْ كَانَ التصَّابي أَجْدَرَا

لأعَادَ تُـفَّاحُ الخُدُودِ بَنفْسَجَا   لَثماً وَكَافُورَ التَّرَائِبِ عَنْبَـرا[62]

فالتنافر واقع بين التفاح والبنفسج لأنهما ليسا من جنس واحد، فالتفاح ثمرة، والبنفسج زهرة، غير أنَّ الشاعر أجاد في جمعه بين الكافور والعنبر لأنهما في قبيل واحد، ولذا يستحسن لو قال:

لأعَادَ وَرْدَ الوجْنَتيْنِ بَنفْسَجاً   لَثماً وَكَافُورَ التَّرَائِبِ عَنْبَرَا

فيجود الوصف، ويحسن الرصف؛ لأن الورد من قبيل البنفسج، فيطلب "ابن شرف" من كل مبدع أنْ يفتقد هذا النوع، ويعتمد هذا الشرع[63].

قد يتغاضى الناقد أو المتلقي عامة عن مسلك المبدع إذا لحق بنصّه بعضُ الإخلال الذي أُكرِه عليه وأُجبرَ، كتجنّبه التركيب البسيط للعبارة، أو كسلوكه ضرورة الوزن والقافية، شرط أنْ يكون هذا المسلك على مضض، لكن لا هوادة مع الذي استهوته مقدرته اللغوية فحشد الغريب والشاذ وقدّم وأخّر، حتى أصابه من كلّ ذلك التعقيدِ الذي سماه ابن رشيق بالعيّ. وهو ما عابه على "أبي الطيب المتنبي" في قوله: [من الطويل]

حَمَلْتُ إِلَيْهِ مِنْ لِسَانِي حَدِيْقَةً   سَقَاهَا الحَيَا سَقْيَ الرّيَاضَ السَحَائِبِ[64]

---

[62] ــ البيتان لتميم الفاطمي، وقد أوردهما ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد: ص: 190.

[63] ــ ينظر: ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد: ص: 190.

[64] ــ ناصيف اليازجي: العرْفُ الطيّبُ: ج/ 1: ص: 429.

فقد فرق الشاعر بين المضاف والمضاف إليه بالمفعول، فكان وجود المضاف في البيت غير ذي بالٍ، ممّا جعل تنظيم الكلام غائباً. فهو حين يقول "سَقْيَ الرِّيَاضَ السَحَائِبِ" إنَّما أراد به سَقْيَ السَحَائِبِ الرِّيَاضَ، فالتقديم والتأخير هنا من شواذ الاستعمال، وجراء ذلك اضطرب التركيب وتشتَّت النظام وتشعب الالتئام[65].

ابن رشيق يشترط الخفّة في سلامة التركيب وسهولة الألفاظ. فـ "العرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض»[66]. وإنْ كان ابن رشيق في هذا لا يبتعد كثيراً عن "الجاحظ" الذي طلب، تلك الخفّة، والدليل على ذلك ما رواه أبو فرج الأصفهاني في قصة ذلك المجلس الذي حضره "الجاحظ" فاستمع الحضورُ فيه إلى أرجوزة "أبي العتاهية"[*] "ذات الأمثال" وحينما وصل منشد الأرجوزة إلى قوله: [من الرجز]

---

65 ـ ينظر: ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 72.

66 ـ ابنُ رَشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 129. قال ابن الأثير وهو يتحدث عن الألفاظ الجزلة والرقيقة « ولكل منهما موضع يحسن استعماله فيه، فالجزل منها يستعمل في وصف مواقف الحروب، وفي قوارع التهديد، وأشباه ذلك. وأما الرقيق منها فإنه يستعمل في وصف الأشواق وذكر الأيام البعاد وفي استجلاب المودات وملاينات والاستعطاف وأشباه ذلك». ابن الأثير: المثل السائر: ج/1: ص: 168.

* ـ أبو إسحاق، إسماعيل بن القاسم بن سويد العيني، العنزي بالولاءِ الشهير بأبي العتاهيةِ، شاعر مكثرٌ مطبوعٌ سريعُ الخاطر. ولد في عين التمر، ونشأ في الكوفة، وسكن بغداد، وكان في بدء أمره يبيع الجرار، ثم اتصل بالخلفاءِ وعلت مكانته، أكثرُ شعرِه في الزهد والأمثالِ وذكرِ الموتِ، وله أوزانٌ طريفةٌ. ولد عام130هـ وتوفي في عام: 211هـ. ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/2: ص: 675 – 679، والأصفهاني: الأغاني: ج/4: ص: 113 – 114.

يَا لَلشَّبَابِ المَرِحِ التَّصَابِي   رَوَائِحُ الجَنَّةِ فِي الشَّبَابِ[67]

فأوقفه "الجاحظ" قائلا: "انظر إلى قوله: روائح الجنة في الشباب، فإنّ له معنى كمعنى الطرب الذي لا يقدر على معرفته إلاّ القلوب، وتعجز عن ترجمته الألسنة إلاّ بعد التطويل وإدامة التفكير وخير المعاني إلى ما كان القلب قبوله أسرع من اللسان في وصفه"[68].

النقد الأدبي الحديث يؤيّد هذه الرؤية، ويجعلها رؤية حداثية، وإلا لَمَا عدّ مكمن قيمة الشعر الحقيقية النظم والصياغة، وأن علم النص غير قائمٍ على الأشكال البلاغية، بل يتمثل في أبنية وأساليب تقوم بوظائف بلاغية. فلا يكون الانتقاء إذاً لهذه الأشكال حتى "يتم استخراجها من هذا النسيج اللغوي لتسليط الضوء عليها؛ إذ إنّ وجودها، بل فاعليتها، مرهون بهذا النسيج الكلي للنص"[69].

إن جمالية النص وأدبيته عند العرب ومنذ القديم خاضعة لتشكيله اللغوي الذي يعتبر كمعطى جمالي يؤسس لقيمة العمل الأدبي؛ أو لنقل أنّ أدبية النص وشعريته نابعتان ـ أساساً ـ من الفضاء اللغوي المشكّل من تشابك علاقات الألفاظ القائمة على مبدأي الاختيار والتأليف[70].

---

[67] ــ أبو العتاهية: الديوان: ص: 349. وقد ورد على هذا النحو:

إنّ الشَّبَابَ حجّةُ التَّصَابِي   روائحُ الجنّةِ في الشَّبَاب

[68] ــ الأصفهاني، الأغاني ج/4: ص: 40.

[69] ــ الدكتور سعيد حسن بحيري: علم لغة النص: ص: 71. وينظر: الدكتور نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل: الطبعة الخامسة: المركز الثقافي العربي: بيروت: الدار البيضاء: سنة: 1999م: ص:175.

[70] ــ ينظر: الدكتور رجاء عيد: القول الشعري: ص: 46، والدكتور أحمد: القراءة النسقية ومقولاتها النقدية: ص: 222.

ولم يكن ابن رشيق بمنأى عن هذا الإجماع الحاصل بين النقد العربي القديم والنقد الحديث، الشّبه قائم على تفضيل اللفظ على المعنى، فهو يجعل "اللفظ أغلى من المعنى ثمناً، وأعظم قيمة، واعز مطلباً، فإنَّ المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحسن السبك، وصحة التأليف"[71]. هذه الأهمية المولاة للنسيج جعلت النقد الحديث يُقصر حقيقة النص الأدبي عليها، وأصبحت "تعني كلمة نص (Texte) النسيج (Tissu)"[72].

وما عُدَّ "أبو تمام" كمثال للاهتمام بالبناء الأسلوبي، إلا لأنه جعل بناءه لنصّه تركيبيةً غير قابلة للفصل بين أجزائها. فهو يضع الألفاظ والمعاني مواضعها المناسبة، الشيء الذي جعل ابن رشيق يمثله بالشاعر العادل بين اللفظ والمعنى فهو "كالقاضي العدل، يضع اللفظة موضِعَها، ويُعطي المعنى حقّه"[73]. فتقابل الانسجام والتأليف هما اللذان يحقّقان للنصّ أدبيته، حينما تتمازج ألفاظه ومعانيه عندئذ يتعسر الفَكُّ بينهما وعندئذ كذلك لا يُنقد من حيث بناؤه، ولا يقيم كلٌّ واحد منها بمعزل عن الآخر. ولا يمكن لأي خطاب أدبي أنْ يتخلص من مبدأي الاختيار (sélection)، والتأليف (conbination). هكذا يكون هذا البناء التكاملي للنص الذي يرمي إليه ابن رشيق، هو محور الأدبية.

[71] ـــ ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 127.
[72] ـــ رولان بارت: لذة النص: ص: 104.
[73] ـــ ابنُ رشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 133.

مما يَشدّ الانتباه، ويحرّك الأريحية في شعر "أبي تمام" على سبيل المثال لا لحصر قصيدته البائية، التي يخلّد فيها انتصار عمورية، فهي تعكس مواصفات النص المؤلّف في بنانه الأسلوبي، المبسط لألفاظه، بَدتْ ككتلة واحدة خُصّصت لوصف المعركة والانتصار، فثخنت بأدبيتها نتيجة عنصر التناسب الحاصل بين ألفاظها، وتحقق التوازن بين أقسامها، إذ لا يمكن أنْ نجد فيها ما يمكن فصله بداية من مطلعها: [من البسيط]

السَّيْفُ أَصْدَقُ إنباءً مِنَ الكُتُبِ   في حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَّعِبِ

بِيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ في   مُتُونِهِنَّ جَلاَءُ الشَّكِّ وَالرِّيَبِ[74]

ليغدو مصبّ النقد، واهتمام علمِ الأدب هو "الكلام ذاته، لا موضوع الكلام"[75] فـ "رولان بارت" يرى الأدب ليس سوى لغةٍ، ونظام من العلامات، وأنّ أدبيته ليست فيما تحمله هذه العلامات من دلالة، وإنَّما هي في نظامه. أي في حسن اختيار وتأليف هذه العلامات "وليكن موضوع الأدب بعد ذلك ما يكون"[76]. الأدبية هنا تتحقق في غير المعنى، أو فيما يصطلح عليه بجودة السبك العالقة بحسن اللفظة وحسن التركيب. ولا يتأتى ذلك إلا اذا انطلقنا من المفردات التي توافرت لها شروط الفصاحة "في النطق وتآلف الإيقاعات الصوتية فيما بين الحروف، وفيما بين الكلمات في الفقرة المركبة، وبين هذه كلها من جهة، وبين إيقاعات الوزن

---

74 – أبو تمام: الديوان: ص: 18. والخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام: ج/1: ص: 32.

75 – رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية: ص: 83.

76 – طه حسين: خصام ونقد: ص: 86.

وتقاطيعه الموسيقية في النظم من جهة أخرى، وهذا ما يعبّر عنه بجودة السبك في معظم الأحوال»[77].

تتضح لنا أهمية هذه الجودة بصفتها عملية تأليف للحروف فيما بينها لتكوّن الكلمة، التي ترقى إلى عملية تأليف بمعيّة باقي الكلمات من جهة أخرى، ليتألف هذا الكلام ويصاغ ليقع موقعاً حسناً على حركات الموسيقى الشعرية، فلا تتنافر وحداتُه باختلاف ماهيتها وحجمها في مجرى الإيقاع الموسيقي، ولا يتفلت هذا المجرى النغمي، بِنُبُوِّ حرف أو كَلمة أو عبارة، فيتقطّع مجراه ويتقلقل سياقه، ويختل معهما تسلسل أنغام التفاعيل وتعاقبها.

الإقرار بأهمية اللفظ إفراداً أو تأليفاً وتركيباً، يقتضي الرجوع إلى رأي ابن رشيق القاضي بقيام هذه الأهمية على المعنى لأصالته وأوّليته، أو الوقوف على رأي "ابن خلدون"[*] المؤيد له في اعتبار "أنَّ صناعة الكلام نظما ونثراً إنَّما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنَّما المعاني تبع لها، وهي أصل»[78]. فلا يُلغى وجود المعنى بشكل كلّي، ولا يقلّل من أهميته، فهو سابق للفظ، مما جعل هذا الأخير محتاجاً إلى الأول ليتكفل به، ويكون

---

[77] ـ الدكتور ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ: الطبعة الثانية: مؤسسة نوفل: بيروت: لبنان: سنة: 1981: ص: 169.

[*] ـ ابن خلدون هو: عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، ولد في تونس سنة 732هـ، قرأ على والده وحفظ القرآن، كما تَتلمذَ على يَد أكابر عُلماءِ عَصره، اشتغل كاتبًا في ديوان سلطان تونس، كما شغل مناصب كثيرة على عهد بَني مرين. من مؤلفاته: « المقدمة»، و التاريخ، وله « رحلة مشهورة». توفي ابن خلدون في القاهرة سنة 808هـ. ينظر: (ساطع الحصري: دراسات عن مقدمة ابن خلدون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1961م، ص: 42-96).

[78] ـ عبد الرحمن ابن خلدون: المقدمة: تحقيق حجر عاصي: دار مكتبة الهلال: بيروت: سنة: 1991م: ص: 143.

الخافض الرافع له. فـ "المعنى مثال، واللفظ حذو، والحذو يتبع المثال، فيتغير بتغيّره، ويثبت بثباته"[79] فالمعنى مثال، والمثال قالب، والقالب قاعدة يقاس عليها، ولكن إنْ لم يحسن التعبير عن هذه المعاني في أحسن صيغة لفظية، بخست هذه المعاني وسقطت. فاستدعى الأمر إلى رابط خفي يجمع بينهما.

فما هو هذا الرابط؟ وما الإمكانية المحقّقة له، على مستوى النص الأدبي؟ وهل الأدبية منوطة به؟.

إن القدرة على الربط بين اللفظ والمعنى هي جوهر اللغة، والنظرة الفاحصة للغة تبرز العلاقة الوثيقة بين المعنى والتركيب الصوتي الدال عليه، فالشاعر لا يختار لغته، وإنّما تلتحق لغته بالمعنى المراد طرقه، فتتناسب معه بصورة حميمة.

أ- مشاكلة اللفظ للمعنى [*]:

قد عبر النقد العربي القديم عن هذه العلاقة الحميمة الجامعة بين اللفظ والمعنى بمصطلح "مشاكلة اللفظ للمعنى" ولضرورتها في البناء الاسلوبي، اعتبرها أهم الحجج الدالة على متانة العلاقة بين المعنى واللفظ، إذ يجب أنْ يُختار للمعنى ما يناسبه من اللفظ في أي صورة من الصور التي يريد المبدع أنْ يُعَبّرَ عنها، واستجلاءً لهذه الأهمية قد عجّت

---

[79] ـ ابنْ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 127.

[*] ـ المشاكلة: من الشكل أي الشُبه والمثل، والمشاكلة: الموافقة. اللسان (شكل) وكانت أصلا من أصول البلاغة الثمانية. ينظر: ابنْ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 243. ينظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير: ص: 393. وابن حجّة الحموي: خزانة الأدب: ج/ 2: ص: 252.

مصادر النقد الأدبي بالحديث عن هذه العلاقة؛ فـ "الجاحظ" يعتبر المشاكلة بين اللفظ والمعنى من أهم الأشياء التي توفر للخطاب الأدبي الموقع الحسن لدى المتلقي، فيكون لكلّ خطاب نوع من اللفظ، ولكلّ نوع من المعاني نوع من الأسماء فالسخيف للسخيف والكريم للكريم، فإن أبدلت لفظة سخف بأخرى جزلة، صار الحديث الذي وُضع، بدلاً من أنْ يَسُرَّ النفوس، يُكَرِّبَهَا؛ لذا يفرض "الجاحظ" أن يكون سخيف "الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني. وقد يُحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزْلِ الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني"[80].

إنَّ توظيف اللفظ توظيفا دلالياً صحيحاً ضروري لضمان تحقيق الأدبية في النص الأدبي، فورود اللفظة في سياق يتنافى مع الحصول على مدلولها مستهجن عند القدامى، ولذلك كان الممارس للعملية النقدية شديد الحرص على أنْ توفَّى الكلمة معناها، محافظة على جودة الصياغة، فإن غاب هذا التحقيق للدلالة السطحية للمفردة، دفع الأمر إلى التشكيك في اكتمال الثقافة اللغوية لدى المبدع، وما نقد "طرفة بن العبد"[*] وهو صبيّ يلعب مع الصبيان، إلا خير دليل على ذلك، لمّا سمع "المسيب بن علس"[**] يقول: [من الطويل]

---

[80] ـ الجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 145. وينظر: الجاحظ: كتاب الحيوان: ج/3: ص: 39

[*] ـ طرفة بن العبد: أبو عمرو، طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة البكري الوائلي، شاعرٌ جاهليّ مقدّمٌ مجيدٌ، ولد في بادية البحرين، وتنقّل في بقاع نجد، واتصل بالملك عمرو بن هند فجعله من ندمائه، ثم أرسله بكتاب إلى المكعبر (عامله على البحرين وعمان) يأمره فيه بقتله، والأبيات بلغ الملك أن طرفة بها، فقتله المكعبر شابا في « هجر». قيل بن عشرين وقيل بن ست وعشرين، والبيت في

وَقَدْ أتناسى الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ   بناجٍ عَلَيْهِ الصَّيْعَرِيَّةُ مُكْدَمِ[81]

فقال "طرفة": استنوق الجمل ساخراً من الشاعر، وذلك لانصراف دلالة " الصيعرية" للنوق دون الجمال[82].

التشديد على المشاكلة بين اللفظ والمعنى، دفع "الآمدي" إلى جعلها إحدى مقاييس الأدبية في النص، فيكون هذا الأخير غير أدبي، ما لم يستحكم فيه أشياء، أهمها جودة الألفاظ المصيبة للغرض المقصود، زيادة إلى حسن التأليف بينها، الشيء الذي جعله يحكم لشعر "البحتري" بالأدبية واكتساء البهاء والرونق لِمّا جسده من حلاوة "اللفظ وجودة الرصف, وحسن الديباجة، وكثرة الماء"[83]. فقرُب مأخذه بورود المعنى باللفظ المعتاد فيه والمستعمل له، دون منافرة. وما تلك إلاّ أوصاف النص الحقّ الذي يمتاز بحسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها.

يزيد "الخطابي" من التأكيد على هذه الحقيقة حين يربط الكلام الأدبي بأشياء ثلاثة هي "لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما

الديوان، ص: 90. ينظر : ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج1/: ص: 185 – 186، وابن سلام: طبقات فحول الشعراء، 13 – 14.

** ـ هو زهير بن علس بن عمرو بن قمامة. من ضبيعة بن ربيعة، جال الأعشى، يكنى أبا الفضة، ولقب بالمسيب ببيت قاله، وهو جاهلي. ينظر : ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج1/: ص: 174، والمرزباني: الموشح: ص:109.

[81] ـ ورد البيت في: الأصفهاني: الأغاني: ج/24: ص: 245. الصعيرية: سمة للنوق دون الفحول، والمسيب قد جعل الصفة للفحل. المكدم: الغليظ أو الصلب.

ينظر : ابن طباطبا: عيار الشعر : ص: 133. وابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص:263.

[82] ـ ينظر : المرزباني: الموشح: ص: 110، والآمدي: الموازنة: ص: 39.

[83] ـ الآمدي: الموازنة: ص: 380. وينظر : نفسه: ص: 381 / 382.

ناظم»[84] فالرباط هو الدعامة الثالثة لحسن الكلام؛ لأنه قائم بين اللفظ والمعنى لا محالة، فيكون الأديب ملزَماً بمعرفة هاته المعاني التي تشتمل عليها تلك الألفاظ لتدلّ هي عليها ويعبر هو عنها، مما يقسم همّه إلى إصابة المعنى من جهة، وإلى تحسين اللفظ من جهة أخرى، فيكون التناسب والترابط بين اللفظ وبين معناه الضابط الذي يمكن أنْ تقاس به أدبية البنية الأسلوبية في النص، ويكون المبدع قد نجح في تحديد المعنى وتحقيق المتعة، فلم يقصد الألفاظ لذاتها، ولم يضعها لنفسها وإنَّما زاوج بين إمتاعها وفائدتها، وبذلك أوصى التوحيدي الأديب قائلا له "لا تعشق اللفظ دون المعنى ولا تهوى المعنى دون اللفظ»[85].

هذا الوثاق هو السبب ذاته الذي جعل من "أبي علي المرزوقي"، حين أقرَّ بعمود الشعر، أنْ يرصد المشاكلة ليتناسب اللفظ مع المعنى، وعيار ذلك أنْ يُجعل الأخصّ للأخصِّ، والأخسّ للأخسِّ، فتتشكل الأدبية في النص المُزاوِج بين الألفاظ والمعاني؛ لأن الثانية بمنزلة المعارض للجواري، ولا يحصل التناسب والائتلاف بينهما إلاّ "متى اعترف اللفظ والمعنى فيما تَصُوبُ به العقول فتعانَقا وتلابَسا، متظرهِرَيْن في الاشتراك وتوافَقا، فهناك يلتقي ثُرَيَا البلاغة فيُمطِر وشْيُها، ويتجلّى البيان فصيحَ اللسان،

---

84 ـ أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي: بيان إعجاز القرآن: بضميمة ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: تحقيق محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام: دار المعرف: مصر: الطبعة الثانية: 1968م: ص:27.

85 ـ أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة: ج/ 1: ص: 10.

بجيحَ البُرهان، وترى رائدَي الفهم والطبع متباشرين لهما من المسموع والمعقول بالمسرح الخَصِبِ والمكرَع العذب»[86].

واستكمالا لذلك يقدم "الحصري" نصيحة "أبي تمام" للبحتري، القاضي فيها بجعل اللفظ رشيقاً، والمعنى رقيقاً، آمراً له بقوله: "نَضِّدْ المعاني، واحذر المجهولَ منها، وإيّاك أنْ تَشين شِعْرَك بالألفاظ الرديئة، ولتكن كأنك خيّاط يقطع الثيابَ على مقادير الأجساد»[87]. فمراعاة التلميذ للمناسبة بين المادة والشكل أمرٌ مهمٌ، لدرجة تشبهيه بالبزّاز الذي يقطع الثياب على مقادير الأجساد، فهو يعرف ما يقوم به عند الشروع في عمله، ثم يأخذ بعد ذلك في تسوية الأجزاء وجمعها في كلٍّ متناسب على النسق الذي أراد.

اتخذت قضية التشاكل بين اللفظ والمعنى مسارها الصحيح في الموروث النقدي العربي وبصورة واضحة عند ابن رشيق؛ لأنه جعل الارتباط عضوياً بينهما، فكان النص الأدبي عنده جسماً يتألف من مادة وروح، مندمجين في بعضهما، ولا يتّم الفصل بينهما بأي حال من الأحوال، فإنْ حدث ذلك، غدا الجسم سقيماً عليلاً فـ "اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنه عليه (...) وكذلك إنْ ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظ

---

[86] – أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: ج/1: ص: 8.

[87] – الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب: ج/1: ص: 147. وينظر: ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 117.

(...) ولا تجد معنى يختل إلاّ من جهة اللفظ، وجَرْيه فيه على غير الواجب، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإنِ اختل المعنى كلُه وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإنْ كان حسن الطلاوة في السمع (...) وكذلك إنِ اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى»[88].

فنتأكد من أنَّ اهتمام ابن رشيق باللفظ، لم يُبعِد أهمية المعنى في النص الأدبي، لأنه برغم ذلك الاهتمام، لم يُفضّله على المعنى. وهو ما يؤكد عليه "طه مصطفى أبو كريشة" حين يشهد بانفراد "ابن رشيق النقاد القدامى بتحديد العلاقة بين اللفظ والمعنى، وضرورة العناية بهما معاً في آنٍ واحد»[89] اعتمادا على الفقرة الصريحة الواضحة، التي أوثِرَ نقلُها شبه كاملة.

هكذا حاولت النظرية النقدية العربية القديمة بشقيها (عمود الشعر، النظم) استثمار اللفظ والمعنى على حدّ سواء، ولذلك كان التركيز من لدن ابن رشيق على هذه العلاقة القائمة بين القوالب وما يصاغ فيها، بتعرضه لارتباط الألفاظ بالمعاني، وجعله لكلٍّ منهما القالب الذي يحتمل أنْ يكون لفظاً مرةً، ومعنىً مرةً أخرى[90]، وبهذا التبادل للمواقع تتحقق الأدبية، ويرقى النص إلى الخلود.

---

88 ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 124. ونجد هذا التلازم في الأثر يتردد بعد ابن رشيق فابن شرف القيرواني يرى بأن «المعاني هي الأرواح، والألفاظ هي الأشباح، فإن حسُنا فذلك الحظ الممدوح، وان قَبُح أحدهما فلا يكن الرُوح». ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد: ص: 161.

89 ـ الدكتور طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي: ص: 380.

90 ـ ينظر: ابنُ رَشيق: المصدر السابق : ج/1: ص: 127.

هذه الرؤية النقدية لا تختلف عمّا أقرّه الرومانسيون حديثاً. فـ "فاليري" (Valery) يرى أنَّ عملية التأليف الشعري غير قابلة للتجزئة عندما يقول "ليس للمحتوى زمن، وللشكل زمن آخر، وهذا في مستوى التأليف كعملية واعية"[91]. فلا فصل بين اللفظ والمعنى حديثاً؛ لأنه لا وساطة بين المادة وشكلها، إنَّما ثمة حركة فنية، تتحول فيها المادة إلى أشكال، وفق ما يعمد إليه الفنان عبر تفكيره، وإحساسه، قصد إيجاد أشكال جديدة لها، مما يجعل حياة الشكل منبعثة من ذاته، وكذلك الأمر بالنسبة للمادة.

فينحصر المعنى في إطار ترتيب الألفاظ من خلال قيام اللفظة بذاتها وبشكل مجرد، ثم تشترك مع غيرها من الألفاظ، وما ذلك إلا خدمة لتحقيق المعنى. هكذا يتم تحقق المعنى جرّاء التلازم الحاصل زمنياً مع انتظام الألفاظ؛ ويصبح من العسير وغير اللائق عزل الجملة الأدبية التي تشكل المعنى؛ لأن ذلك "لا يؤدي إلى معالجة ناجحة كما هو الحال في عزل الجملة اللغوية [اللفظ] ذلك أنَّ الجملة الأدبية ترتبط فنياً بقيم الجمل الأدبية الأخرى، فضلاً عن الربط البنيوي بينهما"[92].

هذا تأكيد من النقد الحديث على ضرورة المشاكلة بين اللفظ والمعنى، وإنْ كان ابن رشيق قد أقرَّ ذلك صراحة، على لسان "ابن وكيع" (ت 393هـ) حين مَثَّل "المعنى بالصورة، واللفظ بالكسوة، فإنْ لم تقابَلْ الصورةُ الحسناء بما يشاكلها، ويليق بها من اللباس، فقد بُخِسَتْ حقَّها

---

[91] – الدكتور جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية: ص: 236.

[92] – الدكتور جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية: ص: 69، وينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: ص: 71.

وتضاءَلَت في عين مبصرها»[93]. وانطلاقاً من هذا الرأي انبنت أدبية الأسلوب في النقد العربي الحديث باشتراطها "ائتلاف المعنى مع المبنى، فاللفظ القوي للمعنى القوي والضعيف للضعيف»[94]، فهل هذا يختلف مع ما قاله ابن رشيق من قبلُ؟.

إذْ أنَّ اللفظ والمعنى عند ابن رشيق يتبادلان التأثير والتأثر، فإنِ اختل أحدهما اختل الآخر، وإنْ قوى أخذ الآخر من هذه القوة بنصيب؛ فكان القول السابق[95] موحياً وبقدر كبير لنوع من التماسك الذي تجسّد في النقد الحديث عند صاحبي نظرية الأدب فقالا أنَّه: "معيار جمالي مثلما هو معيار منطقي»[96].

الدعوة قائمة، قديما وحديثا، على مبدأ توفير الانسجام أو الائتلاف بين الألفاظ من جهة، وبينها وبين المعاني من جهة أخرى، لتحقيق جمالية الأسلوب ومن ورائها أدبية النص. وهذا يستوجب ملاحظة اللفظة الجيدة، ومدى تطابقها مع دلالتها والغرض العام للنص الأدبي، وهو ما

---

[93] ــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 127. وقد أورد العسكري نفس المعنى، لما اعتبر مدار الأدبية «على إصابةِ المعنى، ولأن المعان تحل من الكلام محل الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة، ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة» أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 69.

[94] ــ الدكتور علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي: ص: 47.

[95] ــ ينظر: الصفحة السابقة من هذا البحث، القول الأول. وبالرغم من التقليص الذي شمله، كان إثباتنا له على ما فيه من طولٍ نظراً لما تمثّله تلك العبارات المختارة في الفكر النقدي قديماً وحديثاً.

[96] ــ رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأدب: ص: 260.

يجعل الأدبية تنتفي انطلاقا من "الكلمة نفسها، ومكان الكلمة في البناء الأسلوبي (ترتيب وتقسيم) [أي اختيار وتوزيع] والمعنى"[97].

ولما كان الشاعر شخصا يمتلك مقدرة على الإصغاء إلى اللغة، من حيث تأليفها وموسيقاها، فتنقاد إليه وتمنحه سلطانها دون عناء ولا تكلف، استوجب عليه أنْ يسابق معناه لفظه ولفظه معناه فلا يكون اللفظ أسبق إلى السمع من المعنى إلى القلب، فكان عليه لزاماً أنْ يتمثل بذلك البليغ وبه يقتدي؛ لأنّ هذا الأخير "يجتني من الألفاظ نوراها ومن المعاني ثمارها"[98] ليكون الأول بذلك أديباً مبدعاً، بتخيره لمعانيه مع ما يناسبها من الألفاظ، ليحقق لعمله التكامل الفني حتى يُمَتِّع ويُؤَثِّر ويفيد الآن ذاته "ومن أراغ[*] معنى كريما فليلتمس له لفظاً كريماً، فإنَّ حق المعنى الشريف اللفظ الشريف"[99].

إنَّ للتناسب بين المستوي الدلالي والصياغي في الخطاب أهمية بالغة، لبلوغ أدبية هذا الخطاب؛ لأن من مُلَحِ الأديب أَنْ "يحوك الكلام على حسب الأماني، ويخيط الألفاظ على قدود المعاني"[100]. فتكون ملاءمة الألفاظ للغرض الذي يتناوله المبدع، مُهمّةً للغاية، إذ بفضل ذلك التناسق يحقّق النص هدفه في الإمتاع الفني والإبلاغ الدلالي على حدّ السواء. وتصبح

---

97 ـ جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية: ص: 32.

98 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 246.

* ـ أراغ وارتاغ: بمعنى طلب وأراد.

99 ـ ابنُ رَشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 213.

100 ـ ابنُ رَشيق: نفسه: ج/1: ص: 128.

"نصوص المتعة هي اللذة قطعا، وهي اللغة قطعا"[101] بفضل انحرافها واستقرارها خارج كل مضمون، فلا يرتبط المتلقي إلا باللغة، لتصير هي غاية اللذة.

شكل التأكيد على الاهتمام بما يحقق جمالية البنية الأسلوبية الداخلية للنص إجماعاً للآراء النقدية؛ انطلاقاً من أن الانتاج الأدبي لغة خاصة، تعتمد توظيف كل الإمكانات اللغوية التي من شأنها الإسهام في إنجاح هذا النظام، الذي يفتح الاجتهادات، ويُحدِث التفاوت في ذلك التشكيل الفني للبناء الأسلوبي، فَيُسْتَجَادَ نصٌّ على آخر، ليكون هذا التفاوت وتلك الاستجادة مقاس الأدبية ومناطها، وتصبح البنية الجمالية مرتكزة على تلاحم الدال والمدلول بما يجعل هذه البنية "تستمد مقوماتها من داخل النّصّ لا من أية عناصر خارجية"[102]. ولأجل ذلك يتبلور السؤال التالي: ماهو الدور الذي يقوم به الأسلوب لتحقيق الأدبية في النص؟. واستجلاء لذلك ينبغي أنْ نُدرك حقيقة هذا الأسلوب بداية.

ب- الأسلوب: بين الأداة والماهية :

على ضوء هذا الطرح نلحظ أن مكمن أدبية النص ماثل داخل النص ذاته، وفي تركيباته الأدائية، وتشكيل وسائله التعبيرية تحديدا، وهو يدفع بالانكباب على دراسة النص من خلال عناصره ومكوناته وعلاقته اللغوية، للوقوف على هاته الأدبية، التي تتجلى في مراقبة بنيته العميقة

101 ـــ رولان بارت: لذة النص: ص: 87.

102 ـــ الدكتور صلاح رزق: أدبية النص: ص: 226.

بصلاتها المتشابكة، التي تعمل على اكتساب الادب أدبيته؛ فما يعنيه ـ هذا التحليل للنسق ـ هو التعرف على "نظام النص، أي بنيته المشكّلة في شبكة علاقاته اللغوية، ثم يتوقف التحليل لحظة اكتشاف بنية النص، مهما يكن جنسه الادبي، ولا يشغله ما تعنيه دلالتها مع سواها، فالمهم (معرفة بنية النص ونظامه اللغوي)، بحسبانه بنية مكتفية بذاتها"[103]. لتكون الأدبية بهذا المعنى متكفلة بالجواب على السؤال المترصد لتكشّف حقيقة وماهية الأسلوب: كيف قال وبأي كيفية؟ وليس عن ماذا قال وعبّر؟.

إنّ الكيفية التي يقال بها القول ويكتب بها النص، تتأسس على مبدأ الاختيار بضمن إمكانات اللغة والألفاظ، والتراكيب النحوية، وهو ما يُعرَف حديثا بالأسلوب لكنه لا يقف عند الكيفية التي تختار بها الألفاظ في الجملة فحسب، بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل الواحدة تلوى الاخرى. [104]

إذاً فهل الاسلوب هو المظهر اللفظي للنص وكفى؟ أم هو الكيفية التي جسدت هذا المظهر اللفظي؟ أم ماذا؟

المتتبع للأدبية يعكف على دراسة العلائق النحوية والسمات الأسلوبية ليتبين الروابط بين الدال والمدلول، كي يقف أخيراً على ذلك التقاطع بين

---

[103] ـ الدكتور رجاء عيد: القول الشعري: ص: 202.

[104] ـ ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة: ص: 35/34 ومما يمكن ذكره هنا ما جاء بـه صـلاح فضل على أنه « أشهر تعريف حديث للأسلوب هو كونه « محصلة مجموعة من الاختيارات المقصورة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل» الدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه، إجراءاته: الطبعة الأولى: دار الشروق: القاهرة: بيروت: سنة: 1998م: ص: 116

"اللغة" و "فنية" النص نفسه؛ فتصبح مشكلة اللغة الأدبية محدَّدة "في نقطة تقاطع اللغة والأسلوب"[105]، وفي ظل هذا التقاطع تنشأ الأدبية وتتحقق في النص الأدبي؛ لأن الاقتران بين الأسلوب (اللغة بمقوماتها) وبين الأدب (المضمون المحمول في اللغة) يصبح قائما، فَيُهْتَمّ بالنصوص الأدبية كلُغَةٍ من جهة وكمعنى من جهة أخرى. وذلك ما يجعل من الأسلوب " طريقة عمل، ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات"[106]، وعندها يتميز الأسلوب بالدراسة بوصفه ظاهرتين أدبية ولغوية في الآن ذاته، ولكي يحقق البُعد الجمالي في بناء النص الأدبي، عليه أن يعكس صورة صاحبه في طريقة تفكيره وكيفية نظرته للأشياء وتفسيره لها، مبيناً طبيعة انفعالاته، حتى يؤسس للكشف عن نمط التفكير عند هذا الصاحب.

فهو يجسد عزيمة المتكلم في كسوته للسامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها، فيغدو مُغْرِقاً في الذاتية ليعكس فلسفة هذه الذات في الوجود، ويصبح الحديث عن النص بمعزل عن صاحب لهوَ حديثٍ عن الأسلوب في ذاته؛ لأنه عندئذ مَزْجٌ لجملة من الوحدات اللغوية المعزولة. بذا كان الأسلوب عند "قيرو" (Pierre Guiraud) ممثّلا في "الإنسان عينه، لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه"أو كما أقرّه بوفون (Buffon) "هو الشخص نفسه عبارة" أو مثلما قال عنه شوبنهور (Chopin auer) "هو ملامح العقلية" أو هو "في ذاته طريقة مطلقة لرؤية الأشياء"وفق رأي

---

105 – جان ماري كلينكينبرغ، من الأسلوبية إلى الشعرية، نوافذ 9. ص 19

106 – الدكتور سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص: 66.

"فلوبير"، فكان الأسلوب جراء ذلك البطل الوحيد في الأدب؛ لأنه طريقة تأليف الكلمات ونظمها لتؤدي المعنى المراد تصويره والإبانة عنه[107]. هكذا استطاع الأسلوب أنْ يعكس شخصية الأديب فيه. فإن كانت هذه رؤية الغرب للأسلوب فكيف كانت نظرة العرب إليه؟.

لم تغب مناقشة الأسلوب عن التفكير النقدي العربي القديم، فهو يدل فيه على طَرْقِ المعنى، مرتبطا بالنوع الأدبي وطُرُقِ صياغته، وقد اتصل أحياناً بشخصية المبدع وقدرته الفنية وحنكته وتفرده في طريقة صوغه الكلام؛ لأن لكُلِّ "قوم ألفاظ حظيت عندهم، وكذلك كلُّ بليغ في الأرض وصاحِب كلامٍ منثور، وكلُّ شاعر في الأرض وصاحب كلامٍ موزون فلابد من أنْ يكون قد لهجَ وألف ألفاظا بأعيانها، ليديرَها في كلامه وإنْ كان واسع العلم غزير المعاني كثير اللفظ (...) ولكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بَعدَ امتحان سواها، فلم تَلزَق بصناعتهم إلاّ بعد أنْ كانت مشاكلا بينها وبين تلك الصناعة (...) ولكلِّ مقامٍ مقال، ولكلِّ صناعة شكل»[108].

و لّما كانت طريقة التعبير مرتبطة بأصحابها، أصبح التعرف على الشاعر بمجرد تعقب طريقتِه في قصائد معدودة فإذا "أُنشِدَ غيرها من

---

[107] ـ ينظر: الدكتور عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: الطبعة الثالثة: الدار العربية للكتاب: طـرابلس: سنة: 1982م: ص: 64-81، والدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب: ص: 195، والدكتور رجاء عيد،: القـول الشعري: ص: 16، الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي والدكتور عبد العزيز شرف: البلاغة العربية بـين التقليـد والتجديد: ص: 139.

[108] ـ الجاحظ: كتاب الحيوان: ج/3: مابين ص: 366- 368- 369.

شعره، لم يشُكّ في أنّ ذلك من نسجه، ولم يَرْتَبْ في أنَّها من نظمه"[109].

وهو ما أودى بالقاضي " عبد العزيز الجرجاني" الجرجاني إلى اعتبار الإبداع الأدبي سواء في حالة ارتقائه أو انحطاطه، صورة لمبدعه؛ لأن "ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق؛ فإنّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة"[110]. هكذا تظهر شخصيته في أسلوبه المُشَكَّلِ من تفكيره وألفاظه. فلا غرابة في انعكاس ذلك على أدباء أي زمن من الأزمنة، فيُلحظ الجافي الجِلف من خلال ألفاظه، وما تتميز به من كزازة وتعقيد ووعورة في إدراكها. وهو ما تجسد حديثا في رأي "رينيه ويليك" حديثاً الذي جعل التفسير البنائي للأعمال الأدبية، منحصراً في اعتبار الأسلوب "كسطح يقود الدارس إلى اكتشاف دافع مركزي، مثل موقف أساسي، أو طريقة لرؤية العالم"[111].

وإن كان ابن رشيق قد رمى إلى ذلك قديماً حين جعل الأسلوب السبيل الأساسي في الكشف عن حقيقة الشاعر وبواطنها، فهو الذي يوصله لجمهوره، فيه يَحْبِبْه الناس و "يزينه في عيونهم ويقربه من قلوبهم (...) لِتَهَابَه العامة، ويدخل في جملة الخاصة، فلا تمجه أبصارهم"[112].

فالأسلوب يشير إلى مختلف الطرق التي تمكّن الشعر من احتواء واقعة ما، كما يبين الطرق الشعرية لإدراكها؛ فهو "يتحكم في علاقة الشاعر بالعالم،

---

109 ــ أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن: ص: 120.

110 ــ عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 18.

111 ــ رينيه ويليك: اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين: بضميمة مقالات في النقد الأدبي، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة: دار المعارف: القاهرة: مصر: سنة: 1982م: ص: 161.

112 ــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص 196.

ويفرض عليه موقفا إزاء هذا الشيء أو إدراجه في القصيدة"[113]. هكذا يصبح الأسلوب واقعة ذهنية وصورة أدبية، تتملك الواقع وتملي اللغة، لتتشكل الشعرية بأبعاد تقذف بها إلى خارج النص في علاقة الشاعر بالعالم، وتكون شيئاً ما في هذا الوجود بعيداً عن الحروف، والألفاظ، والعبارات؛ لأنها تتجلى في التصور. فنمط التفكير كان أصلا من أصول الاختلاف بين الأدباء في الأسلوب، هذه الأصول يحللها ابن رشيق تحليلاً منطقياً، فيرى أنَّ من الشعراء من[114]:

أولاً : مَنْ آثر اللفظ على المعنى فجعله غايته ووُكده وهذا الفريق بدوره تَنَحَّلَ إلى فَرِيقين:

أ - فرقة قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته دون تصنع مثل "بشار بنِ بُرد"[*]، وهذا دليل على القوة الشعرية.

ب - فرقة قوم أصحاب جَلَبَةٍ وقَعْقَعَةٍ بلا طائل معنًى إلاّ القليل النادر، كأبي القاسم بن هانئ القائل: [من الطويل]

أصَاخَتْ فَقَالَتْ: وَقْعُ أجْرَدَ شَيْظَمِ   وَشَامَتْ فَقَالَتْ: لَمْعُ أَبْيَضَ مِخْذَمِ

---

[113] – جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية: ص: 102.

[114] – ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص 124. وما بعدها

[*] – بشار بن برد: يُعتبرُ رأسَ المولَّدين، كان يُكنى أبا مُعاذ ويُلقَّبُ بالمُرعَّث، رُمِيَ بالكُفر والزَّندقة، وهو شاعرٌ مطبوعٌ لا يتكلَّفُ الشعرَ، وهو من أشهرِ المُحدَثين، اشتهر بالهجاء وكان هجاؤه مُقذعًا... وكان بشارٌ قد هجا المهدي وذَكرَ شُغلَه بالشَّراب واللَّهو، فأمَرَ به فقُتل تَغريقًا بالماء. وُلد بشارٌ سنةَ نَيف وتسعين للهجرة، وقُتل سنة 168 هـ. وكان بشارٌ أعمى. ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/2: ص: 757.

وَمَا ذُعِرَتْ إِلاَّ لِجَرْسِ حُلِيِّهَا   وَلاَ رَمَقَتْ إِلاَّ بُرًى فِي مُخَدَّمِ[115]

هذا التعبير فاسد؛ لأنه يثبت اختلافاً في المراد الذي قصده الشاعر، فالكلام يعني أنّ تلك المرأة قد لبست حليها فتوهمته، ولم تتفطن به إلاّ بعد وقعِ فرس أو لَمْعْ سيف، مع أنَّها معزولة في دارها، فهل يعقل أنْ تكون غير عابئة بما تحمل من زينة؛ وما حمل الشاعر على ذلك وفق رأي ابن رشيق إلاّ التكلف في الصنعة، حين أتى بمثل هذا الخِداع اللفظي، فأتعب سامع شعره، وباعد قصده. وقد شاطر "ابن شرف" رأي ابن رشيق هذا فوصف ابن هانئ بأنه "فرعدي الكلام، سردي النظام، متن المباني، غير مكين المعاني"[116].

تانياً : فريق ذهب إلى سهولة اللفظ، فاعتنى بها، واغتُفِر له مع هذه السهولة، ما كان من ركاكة ولين مفرط، كـ "أبي العتاهية" وعباس بن الأحنف[*]، يقول الأول منها: [من السريع]

يَا إِخْوَتِي ! إِنَّ الْهَوَى قَاتِلِي   فَيَسِّرُوا الْأَكْفَانَ مِنْ عَاجِلِ

---

[115] ــ أبو القاسم بن هانئ: الديوان: دار بيروت للطباعة والنشر: سنة: 1980م: ص: 313. الأجرد من الخيل والدواب: القصير الشعر. والشيظم والشظيمى: الطويل الجسم الفتيُّ من الناس والخيل والإبل. والمخذم: السيف القاطع. والبرَى جمع بُرَّة: وهي الخلخال. والمخدَم: موضع الخلخال من الساق.

[116] ــ ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد: ص: 155.

[*] ــ هو العباس بن الأحنف بن طلحة الحنفي اليمامي، يكنى أبا الفضل، كان رقيق الحاشـية، لطيف الطباع، جميع شعره في الغزل، وأغلب شعره في محبوبته "فوز"، يفتخر بأنّه لا يهجو ولا يمدح، وهو يشبه في المتقدمين عمر بن أبي ربيعة، وفي سنة وفاته خلاف، وإن كان الأرجح أنه مات سنة 193 هـ. ينظر: المرزباني: الموشح: ص: 445، وابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/2: ص:827.

وَلاَ تَلُومُوا فِي اتِّبَاعِ الْهَـوَى   فَـإِنَّنِي فِي شُغْلٍ شَـاغِلِ[117]

فما أيسر لفظ هذا الشعر، حتى لكأنه ينزل إلى أدنى مرتبة إبلاغية، لكنه ما يفتأ أنْ يعتلي في أدبيته لما له من ملاحة القصد، وحسن الإشارة زيادة على سهولة اللفظ، وهو ما دفع بـ "أبي نواس"(*) و "الحسن بن الضحاك" أنْ يمتنعا عن قول الشعر في حضرة "أبي العتاهية" مخافة أنْ لا يحققا بِشِعْرَيْهِمَا ما حققه هو من إبلاغ وإثارة في الوقت ذاته.

ثالثاً : أما الثُّلَّة الثالثة التي آثرت المعنى على اللفظ، فطلبت صحته، ولم تبالِ بإيقاع الهُجْنَةَ اللفظية والقبح والخشونة فيه، كما حدث في غالب شعر "ابن الرومي"، و"أبي الطيب المتنبي".

لم ينشأ هذا الاختلاف من فراغ، ولكنّه نتج عن ارتباط الأسلوب لدى الشاعر بطريقة التفكير وآلياته، مما جعل هذا التفكير ينعكس على التعبير، سواء في شكله أو في معناه، لينشأ بذلك تفاوت اهتمام المبدع بأحدهما أو بكليهما الشيء الذي يجسّدَ الاختلاف. ويفرض أن يكون لكل شاعر طريقة تعبيرية يُعرف بها و "تغلب عليه فينقاد إليها طبعه، ويسهل عليه تناولها"[118] فـ "أبو نواس" في الخمر، و"البحتري" في الطّيْف، و"أبي

---

[117] ــ أبو العتاهية: الديوان: ص: 386.

(*) ــ أبو نواس هو: الحسن بن هانئ بن عبد الأول بن صباح الحكمي بالولاء، شاعر العراق في عصره، ولد في الأهواز ونشأ بالبصرة، ورحل إلى بغداد، و اتصل فيها بالخلفاء من بني العباس ومدح بعضهم. قال الجاحظ: ما رأيت رجلا أعلمَ باللغة ولا أفصحَ لهجةً من أبي نواس، وهو في الطبقة الأولى من المولدين، كثيرُ المجون، مولعٌ بالخمرة والغلمان. وأجودُ شعرِه الخَمريات. وقد اعتنى بجمعه جماعةٌ من الفُضلاءِ منهم: « أبو بكر الصولي» و» على بن حمزة،» وديوان آخر سمي: « الفكاهة والانتناس في مجون أبي نواس». ولد أبو نواس سنة 198هـ. ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/2: ص: 680. والأصفهاني: الأغاني: ج/20: ص: 3.

[118] ــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص 286.

تمام" في التصنيع، و"ابن المعتز" في التشبيه، و"ديك الجن" في المراثي، و"الصنوبري" في ذكرى النور والطير، و"المتنبي" في الأمثال وذم الزمان وأهله، و"ابن الرومي" في الهجاء.

اختلاف الشعراء في طُرُق تناولهم، حتى وإنِ اشتبهوا في الغرض، جعل بعض هذه الأعمال مقبولة بينما كان الآخر مرفوضا، فسمي "المهلهل بن ربيعة" مهلهلاً لهلهلة شعره، أي رقته وخفته. كما أنَّ تسمية "الأَعشَى"[**](ت629 هـ) بصناجة العرب، ترجع إلى قوة طبعه، وجلبة شعره، فيخيَّل إلى منشد شعره أنَّ آخر ينشد معه، لما فيه من هِزَّة وجبلة في النفس تنضاف إلى قوة طبعه. وعُدَّ "البحتري" أرقى الناس نسيباً، وأملحهم طريقة. كما صار يقال أهجى من "ابن الرومي"، ولم يكن هجاؤه بأكثر من باقي شعره، ولكنه عُرِف به؛ لأسلوبه المتفرد فيه[119].

تميَّز كل شاعر مبني على أسلوبه فكراً وتعبيراً وتصويراً، فلا يكون الفوز بقصب السبق إلاّ لواحد نتيجة قوة أسلوبه وتمكنه من المتلقي، فالأسلوب "القوي هو التعبير عن انفعال قوي عند الكاتب، وعن إيمان بصحة ما يذهب إليه من أفكار فإذا اطّلع عليه القارئ أو السامع اهتز

** — أبو بصير، ميمون بن قيس بن جندل، من بني قيس بن ثعلبة الوائلي ويعرف بالأعشى الأكبر. شاعر جاهلي فحل، من الطبقة الأولى. ولد بمنفوحة باليمامة وفيها داره. أدرك الإسلامَ ولم يُسلم. وكان يغني بشعره فسمي صناجة العرب. وكان يجول بشعره مادحا متكسِّبا من حضر ومت إلى الحيرة. وشعرُه غزير، سلك فيه كل المسالك، وكان أشهرَ فنونِ المديحُ والهجاء والخمرة. من آثاره ديوانُ شعر. ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 257. والأصفهاني: الأغاني: ج/9: ص: 104- 125.

119 — ينظر: ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 86، 131، 286، وج/2: ص: 119.

كيانه وألهبت عاطفته وحفز عقله على التفكير»[120]. ليكون الطريقة الفنية التي يلتزم بها الأديب، ويَتَتَبَّعُهَا للتعبير عما يجول في أعماقه من أحاسيس، فينظم عبارته تنظيماً خاصاً ليتمكن بذلك من نقل ما في داخله إلى قرائه فيُفهِم ويؤثر، فيتميّز عن غيره بهذه المقدرة التعبيرية الخاصة، التي تمثل العبقرية فيه، وقد تحدث عنها "جان كوهن" [121]حينما وصف الشاعر بالشاعرية، انطلاقاً مما يميزه من اللغة الشعرية التي يمتلكها، فهي التي تمثل الشعر ذاته. وهو ليس شاعراً؛ لأنه فكر أو أحس وإنَّما هو كذلك؛ لأنه قال، فهو خالق ألفاظ لا أفكار وكل عبقريته إنّما تتجلى في إبداع الكلام والحساسية لا تخلق شاعراً.

هذا الإحساس قد عاشه غيره لا محالة، بحكم قدم المعاني، لكنه عجز عن التعبير عنه، فالتميز هنا لا يقاس بما يقال في الشعر، وإنَّما بالكيفية التي يقال بها. ونظراً لِما تكتسيه هذه الكيفية من أهميتة فقد سمّاها "ريفاتير" بالوظيفة الأسلوبية واقترحها كبديل للوظيفة الشعرية، كونها تشكل جميع الأشكال البسيطة والمعقدة معاً، في الخطاب الأدبي[122]، وذلك من خلال تعلقها مباشرة بالجانب اللغوي الذي هو محل وصف علم الأسلوب، فضلا عن انسجامها مع الجانب الأدبي. هكذا يكون الأسلوب تأكيداً تعبيرياً أو وجدانياً أو جمالياً ينضاف إلى المعلومة التي تؤديها البنية اللغوية

---

[120] ـ الدكتور علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي: ص: 38.

[121] ـ ينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 40. إن كانت مقولة لمالارميه مقولة الشهيرة في هذا المعنى أسبق « الشعر لا يكتب بالأفكار، وإنما بالكلمات». رينيه ويليك: اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين: ص: 160.

[122] ـ الدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب: ص: 241.

ولا يتغير معناها، ويصبح استرعاءً "للانتباه تعبيريا أو عاطفيا أو جماليا»[123]، ولا يتمّ هذا الاسترعاء للانتباه بمعزل عن الخبر المبثوث بواسطة البناء اللغوي.

إثر ذلك تشهد اللغة تزاوجاً، فمن جهة هي صور، ومشاعر وأحاسيس. ومن جهة أخرى هي قاموس يوحي بثبات المعنى، مما يجعل هذه اللغة في إطار الأدبية منقلبة من مجرد لغة إلى أسلوب. الأمر الذي أوعز إلى "رولان بارت" اعتبار اللغة "دون الأدب، والأسلوب يكاد يكون أبعد منه: فهو صور، ودفق وقاموس تولد كلها من جسم الكاتب وماضيه ثم تصير شيئاً فشيئاً، الآليات نفسها لفنه»[124]. ليكون هذا التزاوج في الختام قائماً بين اللغة الشعرية ومجرى الخصائص الأسلوبية.

بذا تكتمل ماهية الأسلوب، عند النقاد قديما وحديثا، بما يجيز لها أن تضمن الحياد عن الاستعمال العادي أو التقليدي للغة، بفضل ذلك التلاعب بالمادة اللغوية، والخرق لقوانينها المضبوطة، ليكون الهدف منه لفت انتباه القارئ وإخراج "أدبية" النص من العدم إلى الوجود. ليتحدد الأسلوب كمساحة وحيدة، تمكن الأديب أنْ يتحرك فيها بحرية ضمن نطاق بنية اللغة، متجاوزا القيود التي تفرضها. وتكون شعريته في تعاملها مع أدبية النص، عبارة عن مجموعة من الخصائص والآليات التي تلازم اللّغة الجماليّة. ولعلّنا هنا نُبادر بطرح الإشكال القائم حول فحوى ذلك بالسؤال التالي:

---

[123] ــ ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب: ص: 20.

[124] ــ رولان بارت: درجة الصفر: ص: 33.

ما هي هاته الآليات التي تجعل من الأسلوب أسلوباً أدبياً؟.

يحدد "ريفاتير" أهمّ ميزة للأسلوب الأدبي في عدم "الحفاظ المادي على الوحدة الفيزيائية للنص، ولكن على الأصح نتيجة حضور خصائص شكلية في النص"[125]. فالعناصر اللغوية القادرة على خلق هذه الخصوصية الأدبية، هي التي تنتج الشعرية من خلال التشكيل اللغوي، ليستمد الخطاب خواصه التعبيرية والإيقاعيّة بالقدر الذي يتحقق له التفرد البنائي، وعندها يكون البحث في الصياغة الأدبية بوصفها "مجموعة من الخصائص الطارئة، يمكن متابعتها بالكشف عن عناصرها أولاً، ووظائفها الدلالية ثانياً، وهو ما يقدم لنا منظومة متكاملة من السمات؛ لأن كل عنصر في الصياغة يمكن التعامل معه تحليلياً للكشف عن أدبيته، حتى تلك التراكيب غير الأدبية، لها نصيب من هذه الخصائص"[126]، لتكون هذه الخصائص المميزة للأسلوب الأدبي والموظفة شعرياً، ممثّلة أساساً في تعدد الدلالات اللغوية تبعاً لتواليها، بتوقّفها على الاستعمالات الخاصة لتلك الكلمات التي تحملها.

فالآليات الأسلوبية المختلفة التي يتفرد بها القول الشعري دون غيره "تكسب القول سمة الشاعرية بالإضافة إلاّ الاستخدام المجازي للغة"[127] فلا فرق إذاً إذن بين توظيف علميْ المعاني والبيان، وتوظيف علم البديع؛ لأنّ كلّ ما تشتمل عليه هذه العلوم عبارة عن أدوات تعبيرية لازمة للأدبية،

[125] ـ ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب: ص: 19.

[126] ـ الدكتور محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى: ص: 243.

[127] ـ الدكتورة إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص: 174

بعيدا عن اعتبار بعضها أدوات أساسية، والبعض الآخر أدوات إضافية تحسينية.

ج- شعرية الإيقاع البديعي [*]:

يُعَدُّ الصوت ركيزة آلة النطق والدعامة الأولى للتعبير اللغوي وهو "آلة اللفظ، وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا، ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلاّ بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلاّ بالتقطيع والتأليف"[128]، لما كان الصوت كذلك اهتم العرب بالزخرف اللفظي، وأوجدوا آليات أسلوبية معتمدة على البنية البديعة، لتلعب دوراً مهماً في تحقيق أدبية النص من خلال إنتاج المعنى الشعري، انطلاقا من البديع[**] الذي يتمثل أساسا في "الجديد" بل وبه يعرّف. وقد تفاضلت العرب عن غيرها من الأمم به لأنه "مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وَأَرْبَت على كل لسان"[129].

---

[*] ـ الإيقاع: من الميقع والميقعة: المطْرقة: والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها. اللسان (وقع)

[128] ـ الجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 79

[**] ـ البديع: بدع الشيء يبدعه بدعاً. وابتدعه: أنشأه وبدأه، وأبدعتُ الشيء: اخترعته لا على مثال، والبديع الأول قبل كل شيء، والبديع: الجديد. اللسان (بدع) كما ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 265، وأبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 167، وعبد العزيز الجرجاني الوساطة: ص: 34، وإعجاز القرآن: الباقلاني: ص: 111.

[129] ـ الجاحظ: المصدر نفسه: ج/4: ص: 55.

فأخذ اللفظ الحظ الأوفر في البديع، ليفسح المجال بعد ذلك للمعاني، التي كان الاهتمام بها على درجة أقلّ منه، وتدافع الشعراء في تخيّره وتزيينه ليُحَقِقوا هذه الأدبية المنبثقة عنه في النصوص التي يحلو "منطقها في الصدور، وقبلته النفوس لأساليبَ حسنةٍ، وإشارات لطيفةٍ تكسبه بياناً، وتصوره في القلوب تصويراً"[130]. وأصبح الكلام الأدبي هو الكلام البليغ المتصف، في جميع عناصره ومقوماته بصفات الجمالية والأدبية، وكانت هذه المقومات البديعية هي التي يقوم بها الخطاب الأدبي؛ وإنْ كانت ضروبها كثيرة، وأنواعها مختلفة متعددة[131].

وجرّاء هذا الولوع بجمالية النص الأدبي انصب همُّ الشعراء على الهيكل الإيقاعي لتحقيق شعريتهم، فضلا عمّا يستوعبه هذا الهيكل من أدوات إنتاجه والتي تتمثل في اللفظ واختياره من ناحية، والمعنى أو الدلالة التي كانت تحملها هذه الأدوات من ناحية أخرى.

اعتُمد في تشكيل هذا الهيكل على حسن الاختيار للألفاظ وضمٍّ بعضها إلى البعض حتى تُحقَّق التراكيب الجيدة، فيكمل الاستيعاب لما سبق. ويَحْصُلُ "التفجير" اللغوي، الذي يتجاوز القاعدة المعتبرة للفظة خارج سياقها، لفظة ميتة خامدة، وبذا يتحقق لهذه اللفظة، حين يستعملها الشاعر نوعٌ من الشعرية، فَتَنْبَعِثُ فيها الحياة، ويُزال عنها الخمود، لتفجّر

---

130 ـ ابنْ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 53.

131 ـ تنظر: هذه الأنواع والضروب: ابنْ رَشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 265.
أمّا أبو هلال العسكري فزاد على هذه الأنواع ستّة أخرى، بعد أن أتم إحصاءه لها، المقدر بخمس وثلاثين نوع.
ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 266- 267.

الكلمة ذاتها من خلال "توظيف الكلمة في سياقات متعددة تكشف عن أبعادها الدلالية المباشرة، القريبة والبعيدة"[132].

فآلية الإيقاع بهذا الشكل لا تقف عند الصوت، وإنَّما تجمع مختلف الإجراءات البنائية الساعية لتحقيق الشعرية، لتُعَدَّ بذلك أهمّ الآليات البديعة، وقد وُضِعتْ في مقدمة الخصوصية الإبداعية الجامعة بين المنثور والمنظوم؛ لأنها استطاعت تفسير ما كان يعدّ مفارقة، عند النقاد العرب في الفصل بين الشعر والنثر انطلاقا من أنَّ "بنية الشعر قائمة على الإيقاع، بل إنَّ قدره هو الإيقاع. هذا ما يصرون على قراره غير أنَّهم يقرون أيضاً بأن الإيقاع محمود في النثر"[133].

إنَّ اختيار الباحث لكلمة إيقاع هو تجاوز لكلمتي الوزن والموسيقى، فهما تخصان الشعر وحده، ولا تخصان الخوض في كل نصٍّ يشتمل على جانبٍ موسيقيٍّ، أمَّا الإيقاع فخاصٌّ بالشعر والنثر معاً. وهو "يتعدّى الجنس الأدبي ليصبح طاقة تحرّك فنون القول عامة. وما تلك الحدود إلاّ مؤشرات لهذه الطاقة"[134]، وهو ما قال به النقد العربي القديم قال التوحيدي "وفي الجملة أحسن الكلام ما رقّ لفظه ولطف معناه وتلألأ رونقه وقامتا صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنّه نظم"[135].

---

132 ـ الدكتور محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية: الدار العربية للكتاب: تونس: سنة: 1992م: ص: 78.

133 ـ الدكتور محمد عبد المطلب: كتاب الشعر: ص: 13.

134 ـ توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية: ص: 138

135 ـ أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة: ج/ 2: ص: 145.

فمفهوم الإيقاع يختلف عن مفهوم الوزن. الأول هو "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أو بمعنى أوضح، توالي الحركات والسكنات، على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"[136]، ما يجعل التفعيلة في الشعر العربي هي الإيقاع، وعلى ذلك كانت هذه الإيقاعات مجتمعة في البيت هي الوحدة الموسيقية. أما الوزن فهو تلك التفعيلات التي تشكل البيت في القصيدة العربية. ما دفع بالنقد القديم أنْ يقوم في تفريقه بين الشعر والنثر على هذا الإيقاع بشكله العام.

يعتبر "قدامة بن جعفر" بنية الشعر في "التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[137]. وهنا يتبيّن تركيز النقد العربي القديم على وظيفة الإيقاع في الخطاب الأدبي لما تحدثه من انسجام، جراء وزنه ولحنه؛ فرُبط بينه وبين الوزن، قال "أبو نصر الفارابي": محددا مواصفات القول الشعري أنْ يكون "مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية"[138]، وذلك ما يؤكده من جاء بعده، بجعل قوام الشعر على التخييل والوزن، وأنّه كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، تُعرف عند العرب بالقافية[139].

---

136 ـ الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: ص: 462.

137 ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 90.

138 ـ أبو نصر الفارابي: كتاب الشعر: تحقيق الدكتور محسن مهدي: بيروت: مجلة شعر: العدد: 12: المجلد الثالث: خريف سنة: 1959م: ص: 92.

139 ـ ينظر: ابن سينا فن الشعر ص: 161، والسجلماسي: المنزع البديع: ص: 218.

الوزن هو الحدّ الفاصل بين النثر والشعر، ويجب أنْ يكون هذا الأخير من حيث إيقاعه ومقاديره مطابقاً للمأثور من أوزان الشعر وللمعروف من مقاييس وقواعد، فالكلمة الموزونة هي ذات عدد إيقاعي متساوٍ، وأنْ يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، بمعنى أنْ يكون عدد زمانه مساوياً لعدد زمن القول الآخر. وهو ما وفق عنده ابن رشيق حين يرى أنَّ "الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاها خصوصية"[140]. فهو يعلِّق الشعر بالخصائص الصوتية ليدل "على أنَّ الكلام الأدبي عنده الكلام الذي يتوافر على مقاييس فنية تميزه من الكلام العادي[141].

الحديث عن الإيقاع أو الموسيقى في الكلام الأدبي ينقلنا إلى الحديث عن البنية الأسلوبية، إذِ النص حين ينتظم بشكل ما فإنه يحدث جرساً موسيقياً أو إيقاعاً مميّزاً؛ وهو ما يُكسب الكلام "أدبيته"لذا يُعتَمد الإيقاع الموزون كمقياس لتعريف الشعر وفنون القول الأخرى. مما يفضي بنا إلى اعتبار الإكثار من المؤثرات الإيقاعية في الكلام يحقق شعرية الشعر، أو بالأحرى أدبية الأدب.

وهذا ما أقرَّ به النقد الأدبي الحديث؛ انطلاقا من أنَّ الإيقاع كان - ولا يزال - خصيصة الشعرية الأولى، ولاشك أنَّ هذا الإيقاع يعتمد بالدرجة الأولى على الظواهر الصوتية، فهو أول ما يلفت الانتباه في النص الشعري، حتى وإنْ كان ما يسمع أو يُتَلَقَّى ينتمي إلى لغة لا يفهمها هذا

---

140 ـ ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 134.

141 ـ الدكتور الشيخ بوقربة: مفهوم الشعر في التراث النقدي المغاربي: مخطوط: رسالة دكتوراه: جامعة وهران، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها: سنة: 2000/1999 م: ص: 96.

السامع، إلاّ أنّه ينصت إلى ذلك النص الشعري؛ السبب الذي اعتبرت المدرسة الشكلية لأجله الموسيقى وإيقاع الكلمات أقوى عناصر الجمال في الشعر[142].

هكذا امتلك الإيقاع أهمية كبيرة في عملية الإبداع التي تمثلت في ضرورة تواجده في النص الأدبي بشقيه الشعري والنثري، وهو ما يدفع بالكلام الأدبي عند العرب يأخذ صورة المعادلة التالية:

الكلام الأدبي= قول + شعرية + إيقاع

إلاّ أنّنا لا يمكن أنْ نعتبر الإيقاع سلسلة من الأصوات همها الوحيد رصد النغمة الموسيقية، وإنّما هي نوع من التوازي الصوتي الدلالي يتوافر في النثر والشعر على حد سواء، وبفضله تكون أدبية النص، بعدما تتظافر هذه السلسة مع الدلالة لينبعث المعنى. ليكون الائتلاف بين الصوت والدلالة هو صميم التجانس الإيقاعي بين الحروف والكلمات وأجزاء التفاعيل في وقت واحد، فلا يقع التنافر بين الجرس والمعنى؛ لأن الصوت يساهم في تأدية الوظيفة الدلالية، بحكم أنّ الإيقاع لا يقتصر على الصوت لأنه "النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما صوتي أو شكلي"[143].

---

142 ـ ينظر: الدكتور محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى: ص: 354، و الدكتور صلاح رزق: أدبية النص: ص: 218، وريتيه ويليك، اوستن وارين: نظرية الأدب: ص: 205، وص: 165، وعلوي الهاشمي: السكون المتحرك: ج/2: ص: 10.

143 ـ الدكتورة خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث: الطبعة الأولى: دار العودة: بيروت: سنة: 1979م: ص: 111.

تتماشى اللغة الشعرية وفق مقتضيات بنية الشعر القاضية بالتماثل والتناغم، فتمضي الكلمة نتيجة ذلك التناغم "الصوتي، الدلالي إلى المنتهى وبذلك تصبح عملية المزاوجة بين البيتين، الإيقاعية واللغوية بمثابة القانون التوليدي المركزي الذي يسهم في بلورة الحدث الشعري"[144]. فلا تتحقق أدبية النص إلاّ إذا وقع التناسب، وإلا تراجع البعد الموسيقي المولد والباعث للاستماع، كون أنّ "التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب"[145].

ولأجل تحقيق هذا التناسب ينبغي ربط الإيقاع الداخلي بِمَثِيلِهِ الخارجي، وعندئذ يتوجب إخضاع اللغة الشعرية وتطويعها لسلطة الوزن، وهو ما يجعل الشعر يقْبَلُ ما يعرض على الوزن، "كأن الفعل صار له، أي لقصد وزنه، ولهذه العلة سُمِّيَ ما جرى هذا المجرى من الأفعال فِعْلَ مطاوعة"[146] فإيمان ابن رشيق بمبدأ التناسب، جعله يسمى هذا النوع "بالمتزن"؛ لأنه دخل في أحد حدود الشعر وهو الوزن دون التَّعَلُّقِ بميزة أخرى ولذلك قال: "ومعاذ الله أنْ يكون مراد القوم في ذلك إلاّ المجاز والاتساع، وإلا فليس هذا مما يغلط فيه من رق ذهنُه، وصفَا خاطره"[147].

---

144 ـ الدكتور محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية: ص: 54.

145 ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 267.

146 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 120.

147 ـ ابنْ رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 120. وما كان هذا القول من ابن رشيق إلاّ بمثابة الرد على الذي يرى أنّ اللغة الشعرية لا تخضع للوزن وقد صرح بهذا حينما ادعى أنه ما جاء بهذا الكلام « إلاّ احتجاجا على من زعم أنْ « المتزن» غيرْ داخل في الموزون، وإذا لم يُعرض المتزن على الوزن فيوجد موزونا فمن أين يُعلم

ابن رشيق يربط بين ما يسمى اليوم بالإيقاع الداخلي "المتزن" وبين الموزون وهو الخاضع لسلطة الوزن. مما يجعل الإيقاع الداخلي غير متحقق إلاّ إذا تحقق الإيقاع الخارجي، الشيء ذاته يظهر في النقد المعاصر. فـ "كوهن" يشترط في الكتابة الشعرية التزاوج بين الدائرية والخطوطية، وتكون الأولى على المستوى الصوتي الإيقاعي، والثانية على المستوى المعنوي الدلالي، والكيفية برمّتها تسعى إلى تحقيق التناسب أو الموازاة بين هذين المستويين المتناقضين من ناحية تشابه الأصوات واختلاف الدلالات، فيتم تشكيل الخطاب الأدبي برصف "سلاسل من الكلمات المختلفة صوتيا. غير أنَّ العروض يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية وإنَّما هو عروض هذه الصفة"[148].

فالألفاظ المختلفة دلاليا تغلّف بمجموعة من الآليات الإيقاعية، التي تجعلها متشابهة صوتيا - إيقاعيا - وعلى قدر هذا التناسب والتوازي بين الدلالة والإيقاع تكون الأدبية ماثلة في النص، ويكون أجود النص الأدبي الذي يحافظ فيه الشاعر على توافق وتناغم بين الصوت والدلالة، وتصبح الألفاظ بحروفها وطريقة انتظامها تشكل "أصواتا محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار"[149]. فلا يخلو الصوت من وظيفة الإسماع، الإيقاع، زيادة إلى وظيفة تكوين اللفظ، الدلالة.

أنه متّزن؟ وكيف يقع هذا عليه هذا الاسم؟». ابنْ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 120.

[148] – جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 92.

[149] – عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 412.

ويحدث الاقتران أو التناسب الناشئ عن شبكة العلاقات بين البنية الصوتية والإيقاعية، المنبعثة من اللفظ أولا، والبنية الدلالية ثانياً، فتكون الواحدة منهما متمازجة مع الأخرى. وهنا نقف على النقد التطبيقي لابن رشيق، لنكشف عن المقياس الذي يُعْتَمَدُ في هذا النقد لتَمْثُلَ الأدبية في النص، وذلك حين يعتبر مبهورا بمثل هذه الأدبية في قوله: " وأي مدح أبرع وأبدع من [هذه الأبيات(*)] (...) أليس هذا الماءَ الزُّلال، والسحر الحلال؟؟"[150]. فما كان تفضيل ابن رشيق وانبهاره بهذه الأبيات إلاّ لانسيابيتها في النفس وحسن موقعها على الأذن، ولما فيها من رشاقة وحسن الإيقاع. فإنَّ اقتران النص بالأدبية، ومن ثَمَّ تفضيله، كان منبَعُهُ خِفَّةَ الإيقاع ورشاقة اللفظة. وبعد ذلك يذهب إلى بيتن آخرين لـ "ابن الرومي"(**) يتناول فيهما المعنى نفسه فيحكم لهما بالأدبية، ثمّ يقارن بينهما وبين النص الذي أصدر فيه حكمه السابق.

وبالرغم من حكمه لبيتي "ابن الرومي" بالأدبية والجودة فإنَّه يتفطن إلى شيء من المفارقة والتفاوت ويثبت أنَّ النص "الأول أخف وزنا، وأرشق

---

* ـ والأبيات هي: قال إبراهيم الصولي في مدحه الفضل بن سهل: [من مجزوء المتقارب]

لفضلِ بْنِ سَهْلٍ يَدٌ　　تَقَاصَرَ عَنْهَا المثَلْ
فَبَاطِنُهَا للنَّـــدَى　　وَظَاهِرُهَا للقُـبَلْ
وَنَائِـلُهَا لِلغِـنَى　　وَسَطْوَتُهَا للأَجَلْ

150 ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 106.

** ـ ولذلك إلى مقارنتها ببيتي الذي إذا يقول: [من الطويل]

مُقَبَّلُ ظَهْرَ الكَفِّ وَهَّابُ بَطْنُهَا　　لَهُ رَاحَةٌ فِيهَا الحَطِيمُ وزَمْزَمُ
فَظَاهِرُهَا للنَّاسِ رُكْنٌ مُقَبَّـلٌ　　وبَاطِنُهَا عَيْنٌ مِنَ الجُودِ عَيْلَمُ

عيلم: البحر والماء الكثير والبئر الكثيرة الماء.

لفظا معنى»[151] فكان النصّ الثاني أقلّ جودة، وكانت الأدبية فيه دون التّوهج الذي لاح في سابقهِ.

فمبدأ التناغم الإيقاعي عيار من المعايير التي تقيّم في ضوئها شعرية الخطاب، ليغدو الفارق الوحيد والدقيق بين هذين النموذجين نتيجة "كمية الخاصيات الإيقاعية، أقلّ مما يرجع إلى نوعيتها"[152]. إنّ الدفقة الإيقاعية المتوفرة عن الخطاب الأدبي هي بدون شك "أهم وسائل الانتفاع بالأصوات في فن الأدب؛ لأنّ هذا الانسجام هو اكبر عامل في الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة أو الشعور، الذي لا يمكن أنْ تحيا التجارب بغيره"[153].

فلا يكون التفوق إلاّ إذا تطابق اللفظ والصوت ـ وهو الشرط الذي توافق فيه النقد العربي القديم، ممثّلاً في ابن رشيق، والنقد الحديث ممثّلاً في "ايتالو كالفينو" (Italo Calvino) ـ ليبلغ النص أقصى نقطة في قوة الإيقاع وقيمته الانفعالية، ولذا كان استحسان ابن رشيق لأنْ يكون البيت بأسره كاللفظة الواحدة المحققة للخفة والسهولة. هذه الخفة، التي تنبثق أساساً من الكتابة نفسها، أو من قوة الشاعر الألسنية، دون أي اعتبار آخر[154].

إنّ التنسيق الصوتي يُمثّل تعاقب أصوات الألفاظ وتقطعها من خلال نَبْرِها، أو إخفائها لِيُحدِث تموجات منتظمة، مجسّدة للجرس الموسيقي،

---

151 ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 107.

152 ـ الدكتور محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية: ص: 79.

153 ـ الدكتور محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي: ص: 307.

154 ـ ينظر: ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 257. وينظر: ايتالو كالفينو: ست وصايا للألفية القادمة: ص: 24

بمختلف أشكاله[155]؛ وتتحدد هذه التموجات بالإيقاع الداخلي الذي تقابله التفعيلة المطوعة للغة الشعرية، ثم تكتمل هذه البنية الإيقاعية لتشكل وحدة موسيقية كبرى تامة، تمثل في البيت بإيقاعه الخارجي. وقد عدَّ النقد الحديث أشكال النسج الإيقاعي فحصرها في ثلاثة أنواع:

أولاً : الإيقاع الداخلي: ويتحقق على مستوى الصياغة الداخلية لسطح النص الأدبي، فيتخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخلياً، لتُظاهر الإيقاع الخارجي وتنسجم معه.

ثانياً : الإيقاع الخارجي: وهو غالبا ما ينصرف إلى القافية، ولكن مضافاً إليها ما قبلها مما يظاهرها على التمكن والترصّن والتلذذ.

ثالثاً : الإيقاع التركيبي: وهو الإيقاع العام، الذي يهيمن على الخطاب الأدبي، بوجه عام، فيميزه تميزاً[156].

غير أن الإيقاع الأدبي لا يتحقق إلاّ إذا تظافرت عواملٌ مختلفة، لتبرزَ خصوصية الإطراب وإحداث لذة النص، عندها ينتظم الكلام ويرقى إلى مستوى الفنية، ويصير أرقى أنواع فنون القول وأبدعها بفضل ما توفره هذه الشعرية بتعدد مستوياتها، التي قد تُحصر في:

---

155 ـ ينظر: الدكتور سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص: 121، و الدكتور علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي: ص: 19.

156 ـ ينظر: الدكتور عبد الملك مرتاض: أ ـ ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة « أين ليلاي « لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر: سنة: 1992 م: ص: 147- 148. ينظر: الدكتور عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري: ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر: سنة: 1991 م: ص: 137- 138.

- الإيقاع على مستوى الأصوات. (الإيقاع الصوتي)
- الإيقاع على مستوى الألفاظ. (الإيقاع اللفظي)
- الإيقاع على مستوى المعاني. (الإيقاع الدلالي)
- الإيقاع على مستوى البناء. (الإيقاع البنائي)

إنَّ حَصْرنا لهذه الإيقاعات، يفضي بنا إلى أنَّ مسائل الموسيقى تتوزع على خمسة أبواب وهي: (العروض، القوافي، البديع، الأصوات، الموسيقى) وبضمن هذه الأبواب نَنْشَدُّ إلى ثلاثة أنواع للإيقاع:

- **الإيقاع البديعي**: يختص باللفظ والمعنى.
- **الإيقاع العروضي**: ويختص بالوزن والقافية.
- **الإيقاع الصوتي**: ويختص بالإنشاد والموسيقى الناتجة جراء عملية إلقاء النص الشعري.

من المسلمات التي وقفنا عليها في البحث حقيقة اللفظ التي تؤهّله إلى أنْ يُعدَّ من المكونات الأساسية لأدبية النص، كونه الحامل للمعنى بداية، ثمّ بما شُحِن من طاقة إيقاعيّة، تجعل القارئ في غاية التَّتَبُع للنص؛ فيأخذ اللفظ شكلاً من أشكال السياق، ويتّسع "ليشمل كل صنعة دلالية أو صوتية قائمة على العدول أو التوازي أو التوازن والجرس، من شأنها أنْ تؤدي إلى تفاوت مُركّبين في مستوى الأدبية"[157].

---

[157] – الدكتور محمد العمري: البلاغة العربية، أصولها وإمداداتها: أفريقيا الشرق: الدار البيضاء: المغرب– بيروت: لبنان: سنة: 1999م: ص: 303

جرّاء هذا الفهم يحضى الإيقاع البديعي بأكثر أهمية من الإيقاع العروضي، بل يتميز عنه بفضل تزامنه بالإنتاج الصياغي، وينضاف إلى ذلك دوره الأساسي في إنتاج المعنى بجانب وظيفته الإيقاعية، بيد أنَّ الإيقاع العروضي سابق للصياغة، وخارج إطار الدلالة تماماً[158]. هذا السبب كفيل بالبحث فيما يوليه ابن رشيق في نقده من أهمية لهذا النوع الإيقاعي. فما هي الاعتبارات التي جعلت منه أحد العناصر الضرورية التي يُشترط تواجدها في النص لتتحقق أدبيته؟.

وإن كان السؤال يجرنا إلى أسئلة أُخرى تُمثِّل بلورة الإشكال الآتي: أين تكمن فاعلية البناء الصوتي؟ وما هي العلاقة بين الجرس الصوتي للفظة ومدلولها؟ والى أي حدّ يستطيع الصوت أنْ يمثل المعنى؟.

اتساع هذه المباحث وكثرة تشقّقاتها تحيلنا إلى ضروب متعددة لهذا النوع الإيقاعي، مما يدفع بالبحث أنْ يُقصِر الخوضَ في بعض الأنواع دون غيرها وهي كالأتي:

أولا: التكرار [*]:

التكرار من الخاصيات الملازمة للشعر، وهو أصل في الحقيقة الشعرية؛ لأنه مكون أساسي له، لما له من أهمية تتجاوز الاكتفاء بما يوفره من هذا التوافق المزدوج الذي يجعلنا في مواجهة تكرارية مباشرة، بل إنه يضيف

---

[158] ـ ينظر: الدكتور محمد عبد المطلب: كتاب الشعر: ص: 175.

[*] ـ ابن القيم الجوزية محمد بن أبي بكر أيوب الزرعي (ت751هـ) الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان: عالم الكتب: بيروت: (د.ت.): ص: 127.

إليها بُعداً معنوياً جديداً، بما يوفّر لهذا التوافق الأثر البليغ في إنتاج الأدبية؛ إذْ شكّل "وسيلة من الوسائل الشعرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري"[159].

يتحقق مظهر الجمال الشكلي في النص الأدبي نتيجة هذا التنغيم الذي تحدثه أنواع عديدة أهمها الإيقاع والقافية الناشئان عن صدى التكرار. فالإيقاع ينشأ بتكرار ظاهرة صوتية محصورة في لفظة ما على مسافات معينة، وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص، وتكون هذه الكلمات المتكررة سواء بعينها أو بما يماثلها، كلمات محورية ذات فاعلية وتأثير كبير؛ لأنها الكلمة المفتاح أو الكلمة الكاشفة، فهي جد مرتبطة بالحقل الدلالي للفكرة أو المعنى، الشيء الذي يجعل هذه الكلمة المكررة محل الاهتمام[160].

هو الفهم نفسه العالق بالنقد إذْ أنّه يعتبر تكرر "الوحدة الصوتية نفسها أو مجموعة الفونيمات في كلمتين متتاليتين أو أكثر بتكثيف معين، حتى يمكن الحصول على تأثير رمزي أو تحفيز (motivation) للمضمون انطلاقاً من التعبير"[161]؛ لأن الاستخدام المماثل للتوزيع الصوتي يتيح للشاعر أنْ يخلق للكلمة صدى جديدا كلما شدّدَ عليها.

---

[159] – الدكتور علي البطل: الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها): الطبعة الثانية: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع: لبنان: سنة: 1981م: 218.

[160] – ينظر: كمال أبو ديب: في الشعرية: ص: 52، والدكتور صلاح رزق: أدبية النص: ص: 214، والدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب: ص: 284- 285، وشربل داغر، الشعرية العربية الحديثة: ص: 62.

[161] – خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية: ص: 196، وينظر: وليم فان اوكونور: النقد الأدبي: ص: 249.

إنّ الغرض الجوهري من الشعر لا يرتبط بالإيصال الواضح لمضمون الرسالة، وإنّما فيما يوفره من تلاعب وتكرار غير متناهيين بين الصوت والمعنى، سواء على مستوى اللفظة المفردة، أو على مستوى العبارة بين المفردة والبناء الأسلوبي، لنتحقق من ضرورة تفوّق الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية في النص الأدبي. وهذا ما يعتقده "رولان بارت" حيث يقول "إن التكرار هو نفسه يولد المتعة"[162]. غير أنّنا لا نعول على التكرار في إنتاج الأدبية إذا فصلناه عن معنى اللفظة، فيغدو نوعا من التأليف المتكلف فيه، ويكون سبباً حتى في إفساد آلية الإيقاع ذاتها، وعندها يصبح "تجمع العناصر المتشابهة، واستعمال جناس الحروف الأولى من الكلمات، واستعمال القافية، وهكذا، تسهم أيضاً في المعنى"[163].

يُعَدُّ التكرار قيمة إيقاعية، إذا اتخذ صورة بيّنةً تصبو إلى تحقيق غاية فنية، بإحدى الكيفيات التي تتشكل وفق عملية البناء، كاتحاد اللفظين معنى ومبنى (تكرار)، أو اختلاف اللفظ الثاني عن اللفظ الأول في بعض معناه (ترديد)، أو اتفاق اللفظين مبنى واختلافهما معنى (الجناس). ليكون التكرار هنا صوتاً ومعنىً وتركيباً، وبذا يصبح أهمّ محرّك لأدبية الإيقاع في النص الأدبي[164]. بفضل ما يحدثه من انسجام بين القارئ والمقروء، فيبدو الطرب من خلال هذه الأشكال وغيرها، هو ما يدفع بتكرار القول المسموع إلى أن يهزّ السامع مباشرة فيستعذبه، ومن ثمّ

---

162 ـ رولان بارت: لذة النص: ص: 74.

163 ـ وليم فان اوكونور: النقد الأدبي: ص: 249.

164 ـ ينظر: توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: ص: 152.

يتأثر به ويتشوق إليه، وما هذان الشعوران إلاّ مرمىً من مرامي أدبية النص، وغاية من غاياتها، لذا وَضع البلاغيون والنقاد التكرار في حساباتهم، بل وجعلوه في طليعتها، نظراً لما يحدثه من تأكيد بإعادة اللفظ أو من تناغم صوتي ناتج عن إعادة الوحدة الصوتية بكل خصائصها المورفيمية. وعليه كان استحسان ابن رشيق لقول "ابن المعتز": [من المتقارب]

لِساني بِسِرِّي كَتُومٌ كَتُومُ   وَدَمْعِي بِحُبِّي نَمُومٌ نَمُومُ

وَلِي مَالِكٌ شَفَّنِي حُبـهُ   بَدِيعُ الجَمَالِ وَسِيمٌ وَسِيمُ

لَهُ مُقْلَتَا شَادِنٍ أحْـوَرٍ   وَلَفْظٌ سَحُورٌ رَخِيمٌ رَخِيمُ،[165]

فهذا من مليح التكرار حسب حكم ابن رشيق[166]، لأنه توزع على الأبيات، فأحدث توزيعا عددياً للنبرة الواحدة، مما جعلها تبدو مكثفةً. نسجّل هنا نوعا من التقاطع بين هذا الرأي وبين النقد الحديث، في اعتبار الصورة الجمالية للتشكيل الصوتي مرتبطة "في علاقة الإيقاع بالمعنى ونشاط المقاطع من حيث الطول والقصر، والنبر أو الارتكاز وعدم النبر، وفاعلية التبدلات الصوتية وأصوات المد واللين"[167]، الشيء الذي إذا انعدم أخرج التكرار من هذا الإطار، لأنه يُوظَّف بكيفية مُخلّةٍ مثل قول ابن الزيات في تكرار المعيب: [من الوافر]

أتعْزِفُ أمْ تُقِيمُ عَلَى التَّصَابِي؟   فَـقَدْ كَـثُرَتْ مُـنَاقَلَـةُ الـعِتَابِ

إذَا ذُكِرَ السُّلُوُّ عَـنِ التَّصَابِـي   نَفَرْتُ مِنَ اسْمِهِ نَفَـرَ الصِّعَابِ

---

165 – ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 78.

166 – ينظر: ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/2: ص: 78.

167 – الدكتور تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: ص: 10.

وَكَيْفَ يُلاَمُ مِثْلُكَ فِي التَّصَابِي   وَأنْتَ فتى الْمَجَانَةِ والشَّبَابِ؟!
سَأَعْزِفُ إنْ عَزَفْتَ عَنِ التَّصَابِي   إذا مَا لاَحَ شَيْبٌ بِالغُرَابِ
ألَمْ ترَنِي عُذِلْتُ عَلَى التَّصَابِي   فَأَغْرَتْنِي المَلاَمَةُ بالتَّصَابِي؟![168]

فهذه خمسة أبيات تنتهي صدورها كلها بكلمة "التصابي" فملأت اللفظة المكررة أذن سامعها، وأدت إلى "برودة" هذا الشعر، والبرد هنا حكم تقويمي ظاهر، مصدره تكرّر اللفظة بالشكل والمعنى "لا سيما وقد جاء به كله [التَّصَابِي] على معنى واحد من الوزن، ولم يَعْدُ به عروض البيت"[169].
وهو ما لوحظ كذلك على قول "محمد بن مناذر الصُّبَيْرِي": [من الرمل]

كَمْ وَكَمْ كَمْ كَمْ وكَمْ كَمْ كَمْ وكَمْ   قَالَ لِي : أنْجَزَ حُرٌّ مَا وَعَدْ[170]

فالإخلال هنا مصدره "كم"وإنْ قصد بها الإكثار، إلاّ أنّها زادت على الواجب وتجاوزت الحد[171]. وهو ما وقع فيه "المتنبي"، بالرغم مما يتمتع به من مقدرة فنية، وذلك لمّا أساء توظيف آلية التكرار، ليخلو نصه من الأدبية ويجانفها، بالرغم من توفره على المستوى الإيقاعي خاصة ما تعلق بترديد تلك النغمة الموسيقية المتواجدة في حرف السين: [من الكامل]

أسَدٌ فَرَائِسُهَا الأسُودُ يَقُودُهَا   أسَدٌ تَكُونُ لَهُ الأسُودُ ثَعَالِبَا[172]

---

168 — ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 77
169 — ابنُ رَشيق: المصدر نفسه: ج/2: ص: 77
170 — ابنُ رَشيق: نفسه: ج/2: ص: 75
171 — ينظر: ابنُ رَشيق: نفسه: ج/2: ص: 75
172 — ناصيف اليازجي: العرف الطيّب: ج/1: ص: 247.

فيعلق ابن رشيق على هذا البيت الشعري، ليسحبه مطلقاً من دائرة النص الأدبي، لكثرة ما فيه من لفظة أسود، حتى تُصُوِّرَ كغابة مَلْئٍ بها، فيتساءل ابن رشيق "ما أدري كيف تخلص من هذه الغابة المملوءة أسوداً؟! ولا أقول إنه بيت شعر"[173] ويكاد أنْ يكون هذا السؤال الاستنكاري هو ذاته يتكرر في مثل الموقف ذاته على لسان "جان كوهن" حين يقول "أية لذة هزيلة تلك التي تجنيها الأذن من هذا التكرار؟"[174] فالتكرار في مثل هذه الحالات "لا يزيد المعنى وضوحاً وإنَّما يحمل السأم للأذن واللسان"[175] فتنتفي الشعرية مطلقاً عن النص الأدبي، ويعود بذلك التكرارُ تكراراً مشيناً؛ لأنه تعلّق بتكرار المضامين فمحا كلّ التناقضات[176]. ونتيجة هذا التكرار للفظ بشكله ومعناه، وهو ما قال به ابن رشيق، حين اعتبر "تكرر اللفظ والمعنى جميعا، فذلك الخِذْلانُ بعينه"[177].

تستوجب مساهمة التكرار في تحقيق أدبية النص، أنْ يكون محسّناً للخطاب الشعري، بما يقدمه من معنى جديد، وبتموضعه المتنوع والمتباعد، فيبتعد بمؤلف النص عن الرتابة ويصبح بحقّ آليةً أخرى تنضاف للجانب الصوتي دون أنْ تخلو من قيمة دلالية. هكذا يتحققُ التكرار المفضل الذي يسعى إلى تكرار اللفظ مع إضافة معنى جديد له، والإبقاء

---

173 – ابن رشيق: المصدر السابق: ج/1: ص 335. فكان هذا التكرار مذموماً؛ لأنه مستغنى عنه غير مستفاد به زيادة معنى، فهو بذلك فضلٌ من القول ولغوٌ. ينظر: الخطابي: بيان إعجاز القرآن: ص: 52.

174 – جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 83.

175 – الدكتور علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي: ص: 26.

176 – ينظر: رولان بارت: لذة النص: ص: 74.

177 – ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 74.

على المعنى الأصلي، فتكون عملية التكثيف اللغوي، ويكون التكرار ذاته جمالية متعمّدة مرتبطة بالمعنى الذي يريد المبدع تحقيقه، معتبرا إياه آلية لغوية غايتها إثارة الدهشة أو العجب أو اللذة أو ما شاكلها من مناسبة، ويتوجب الاقتصار على ما تشهد النفوس بصحته، فلا يذكر الأديب اللفظ المكرر إلاّ على الأوجه التالية: كالتشوق والاستعذاب والتنويه والوعيد والتهديد والهجاء والتعظيم والتوبيخ وشدة الحزن والأسَى والتوجع والاستغاثة والازدراء والتهكم والتنقيص[178].

إذا لم تقتصر مهمة النص الأدبي على مجرّد التوصيل، نال كَيد الأدبية، وتحقق له الخلود، وهو ما ينطبق على نص "امرئ القَيس" حينما كرر اسم سلمى أربع مرات في أربعة أبيات، فلم يزد ذلك التكرار لسلمى إلاّ تشويقا واستعذابا، قال: [من الطويل]

دِيَارٌ لِسَلْمى عَافِيَاتٌ بِذِي الخَالِ ... ألَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أسْحَمَ هَطَّالِ

وَتحْسَبُ سَلْمَى لاَ تزَالُ ترَى طَلاً ... مِنَ الوَحْشِ أو بَيْضاً بِمَيْثاءَ مِحْلاَلِ

وَ تحْسَبُ سَلْمَى لاَ تزَالُ كَعَهْدِنا ... بِوَادِي الْخُزَامَى أو عَلَى رَسِّ أوْعَالِ

لَيَالِيَ سَلْمَى إِذْ تريكَ مُنْصَبًا ... وَجِيداً كَجِيدِ الرِّئْم لَيْسَ بِمِعْطَالِ[179]

---

178 ـ ينظر: ابنُ رَشيق: المصدر نفسه: ج/2: ص: 74 – 76. وابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص: 108. أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 153.

179 ـ امرؤ القيس: الديوان: ص: الديوان 100/99 الرسّ: البئر. أوعال هضبة يقال لها: ذات أوعال. الميثاء: مسيل الوادي، وقيل الطريق العظيم إلى الماء. المحلال: الذي يُحلُّ عليه كثيرا، أي يُنزل. منضدا: أراد ثغرا متسقا مستويا. المعطال: الذي خلا من الزينة والحلي، وليس بمعطال: يريد أنه لم يعطل من الحليّ. حرصنا على إيراد الأبيات وفق الترتيب الوارد في الديوان، كما أنّ ابن رشيق قد جاء بلفظة ب مُنَضَداً دل من منصبا، ولفظة الرئِم عوض الرئم.

التكرار في هذه الأبيات أدى "وظيفة مزدوجة أولاها وصل مكوّنات النص بعضها ببعض وثانيها التأثير في المتلّقي"[180] بما وفّره من انسجام وتلاؤم بين الأداء والتلقي.

ثانياً: الترديد[*]:

أدرك النقد العربي القديم سر جمالية التكرار التي لا تكمن في الجانب الصوتي، وإنّما في ما يضيفه من مدلول جديد يحقق للفظ أدبيته، قال الخطابي مبيناً سبب عدم حصر هذه الجمالية في هذا الترجيع الصوتي: "وقد توجد لبعض الكلام عذوبة في السمع وهشاشة في النفس لا توجد مثلها لغيره منه، والكلامان معاً فصيحان، ثم لا يوقف لشيء من ذلك على علة"[181].

وهو ما ذهب إليه ابن رشيق حينما ناقش البنية التكرارية التي تقوم على مفاجأة المتلقي حيث توجد نوعاً من التوافق الشكلي والمضموني، وفي الوقت ذاته تعطي بعداً آخر يجمع بين الدّالين، قال ابن رشيق عن ذلك: "هو أنْ يأتي الشاعر بلفظه متعلقة بمعنى، ثم يردّها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه"[182]؛ أي في العبارة نفسها، أو في التي تليها نحو تعليق "زُهير بن أبي سُلمى" للفظة "يلق" بمعنيين مختلفين في قوله:

---

180 ــ توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: ص: 139.

* ــ هو « تعليق الشاعر لفظة في البيت متعلّقة بمعنى ثم يرددها فيه بعينها ويعلقها بمعنى آخر في البيت نفسه». الحاتمي: حلية المحاضرة: ج/1: ص: 154.

181 ــ الخطابي: بيان إعجاز القرآن: ص: 24.

182 ــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 333.

مَنْ يَلْقَ يَوْماً عَلَى عِلأَتِهِ هَرِماً   يَلْقَ السَّمَاحَةَ مِنْهُ وَالنَّدَى خُلُقَا[183]

فحين نرى البيت نجد أنّ زهيراً قد علق لفظة "يلق"الأولى بهرم، ثم يعلقها ثانية بالسماحة، وهنا نوع من المفارقة بين اللقاءين؛ لكنها في الحقيقة مفارقة سطحية تقودنا إلى توافق عميق مفاده أنّ الذي يلقى هرماً يلقى السماحة والندى، وبالتالي فإنّ هرماً هو ذاته السماحة والندى.

فالبعد الدلالي هو المهيمن، وهو مناط الاختلاف بين الترديد والتكرار، ففي الترديد اللفظ يتكرر صوتياً ويتغاير دلالياً، وهنا يمكننا أنْ نقف لنرى ما تقره اللسانيات الحديثة حينما تؤكد على أنّ اللفظ غير مؤهل لحمل دلالته في ذاته في حالة انفراده، وإنّما يكتسب تلك الدلالة وفق تعلقه مع غيره من الألفاظ التي تؤلف السياق الذي ترد فيه، إذ الشعر تناغمٌ بين عناصر متناقضة، تسيطر عليه من جهة القيم الدلالية، ومن جهة ثانية القيم الصوتية، إلاّ أنّ هذا الافتراق يُستجمع في الملامح الصوتية والنظمية للتكرار والموازنة والمطابقة، مما يؤدي إلى الاستعمال الشعري للكلمات، فتتعدد احتمالاتها المعنوية[184].

تظهر أهمية الترديد كنتيجة لهذا التزاوج في الشكل والافتراق في المعنى، ليكون بعد ذلك اتفاقا بينهما، وهو ما جعل نصّ "أبى حية النميري"

183 ــ زهير بن أبي سلمى: الديوان: ص:35.

184 ــ ينظر: ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين: ص: 134. كما ينظر: الدكتور جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية: ص: 244.

يحضى بالأدبية، بل ويُجمِع علماء الشعر في تقديم صاحبه والإقرار له بجودة هذه الآلية الأسلوبية عنده لمَّا قال:

ألاَ حَيِّ مِنْ أجْلِ الحَبيبِ المَغَانِيَا لَبِسْنَ البِلَى مِمَّا لَبِسْنَ اللَّيَالِيَا

إذا مَا تقَاضَى المَرْءُ يَوْماً وَلَيْلَةً تقَاضَاهُ شَيْءٌ لاَ يَمَلُّ التَّقَاضِيَا[185]

ففي هذين البيتين حقق الشاعر ترديدا مستحسنا في شكلين الأول "لَبِسْنَ البِلَى" والثاني "لَبِسْنَ اللَّيَالِيَا"، وكان الأجمل من ذلك لَمّا احتفظ بالجذر اللغوي "قضى"، ثم ألحق به من الاشتقاق ما ولّد منه "تقاضى، تقاضاه، التقاضيا"مع إيراد في التغير الدلالي، وهو شرط ابن رشيق[186]، لكي يحقق الترديد أدبيةً في النص، فكان في القول:

إذا مَا تقَاضَى المَرْءُ يَوْماً وَلَيْلَةً تقَاضَاهُ شَيْءٌ لاَ يَمَلُّ التَّقَاضِيَا

مما جعل توظيف آلية الترديد يحظى بنوع من الصرامة عند ابن رشيق، فكان لا يتغاضى عن كل ترديد - إنْ جاء بتكلف - لم يحقق اللذة، ويدفع بالمتلقي إلى الاشمئزاز من النص الأدبي، نتيجة ما ورد فيه، فيستكره ويعيبه على مبدعه، وهو ما قيل عن "أبي الطيب المتنبي" وبيته: [من الطويل]

فَقَلْقَلْتُ بِالهَمِّ الّذِي قَلْقَلَ الحَشَا قَلاَقِلَ عيْشٍ كُلُّهُنَّ قَلاَقِلُ[187]

فقد مَقَّتَ "المتنبي" وزهّد في مثل هذا الترديد؛ لأن ألفاظه كانت: "كلهن

185 – ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 334.

186 – ينظر: ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 334.

187 – ناصيف اليازجي: العَرْفُ الطيِّبُ: ج/1: ص: 134.

قلاقل»[188] وعلى هذا الحكم النقدي تنسحب كل النماذج الأدبية نتيجة لما فيها من تنويعات ترادفية لا تطوّر الفكرة إطلاقاً، فيصير تكرار الحروف قبيحاً حين "يبالغ فيه، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيراً"[189].

ثالثاً : الجناس[*]:

يمثل الجناس استصحاب الدال دون المدلول، فاللفظان يتوافقان صوتيا ويختلفان دلالياً؛ فينشأ هذا التجانس والتناسب "الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها"[190].

إنّ التماثل الصوتي تماثلا تاما، يدفع بتصور مماثل لدلالة اللفظتين المتماثلتين؛ غير أنّ جمالية الجناس تكمن هنا، من خلال إحداثها لتلك الهوّة بين الصوتين المتماثلين، فتأتي الدلالة مختلفة بين اللفظين، ومما قيل في ذلك قول أبي "أبو دؤاد الإيادي"[**]: [من المتقارب]

---

188 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 335

189 ـ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ص: 49. وينظر: فرانسوا مورو، الصورة الأدبية: ترجمة الدكتور: علي نجيب إبراهيم: دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع: دمشق: سنة: 1995م: ص: 58.

* ـ وقد يسمى التجانس والتجنيس والمجانسة. ينظر: ابن حجّة الحموي: خزانة الأدب: ج/ 1: ص: 57.

190 ـ عبد الله ابن المعتز: كتاب البديع: ص: 36. أو كما أورده ابن رشيق عن ابن المعتز في تعريفه للجناس «أن تشبه اللفظة اللفظة في تأليف حروفها» ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص:331.

** ـ جارية ابن الحجاج الإيادي المعروف بأبي دؤاد: شاعرٌ جاهليٌ قديمٌ، عاش في عصر كعب بن أمامة الإيادي الذي مات عطشاً. وهو أحدُ نعت الخيل المجيدين، وأشعره لا ترويها العربُ لأن ألفاظه ليست نجدية. أشهرُ شعره الوصف، وله شيءٌ من الفخر والمديح والرثاء والغزل والحكمة. ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 237. و الأصفهاني: الأغاني: ج/16: ص: 294 – 301.

عَهِدْتَ لَهَا مَنْزِلاً دَائِراً وإِلاًّ عَلَى المَاءِ يَحْمِلْنَ إِلاَّ[191]

هذا التلاعب اللغوي على مستوى الدلالة، يعمل على إيجاد ألفاظ لامحدودة دلاليا، ليتضح من خلالها الجرس الموسيقي بصورة أكثر من غيرها؛ لأنه ناتج "عملية تقارب الحروف واتحادها في لفظين أو أكثر في البيت الواحد وذلك ما يصبغ البيت كله بجرس واحد يجعله سهل النطق حلو السماع تستسيغه الأذن"[192]. وإنْ كانت إعادة اللفظ ذاته وفي البيت نفسه، إنّما هي عملية تكثيف على المستويين الصوتي أولاً، والدلالي ثانياً، ممّا يسمح للجناس أنْ يكون عملية صوتية دلالية في الوقت نفسه، وهو ما يوحي بأنّ الهدف الأساسي من تكرار اللفظ في الجناس دلاليٌ.

فتَحْدُث عقِبَ هذا التكرار المنتج للجرس الموسيقي مراوغةُ المتلقي على مستوى الدلالة، ليحقق الخطاب الشعري أدبيته من خلال وضعه "في إطار قدرته على الكشف والإثارة وإحداث الهزّة"[193]، وانطلاقاً من المستوى الصوتي، الذي يشكل الإنزياح الحاصل من القافية والجناس تكون "قابلية فهم الرسالة اللغوية معتمدة على سلبية الفونيمات، فإنّ القافية والجناس يخرقان مبدأ السلبية"[194].

ويكون الأثر النفسي قد أدى مبتغاه عقب ما خلّفته أصوات تلك الحروف في نفسية المتلقي الذي يوعز إلى تلك الكيفية التي يتكرر فيها أكثر

---

[191] ـ فإلاّ الأولى، غير إلاّ الثانية في المعنى، فالأولى تعني أعمدة الخيام، أما الثانية فتعني السراب. ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 163.

[192] ـ محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري: ص: 70.

[193] ـ كمال أبو ديب: في الشعرية: ص: 122.

[194] ـ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: ص: 121.

من حرف سواء على مستوى بداية الكلمة أو وسطها أو آخرها، كما يعود إلى تلك الهندسة الصوتية التي تمثل "ترابط الفونيمات فيما بينها وهي تتعلق مباشرة بوجدان الشاعر ومعاناته»[195]. هكذا يكون للجناس، الذي هو وليد الهندسة الصوتية، أثر في نفسية القارئ.

انطلاقاً من هذه الأهمية التي يمثلها الجناس في تحقيق أدبية النص، لم يهمله ابن رشيق في نقده وأولاه اهتماما خاصاً، وأفرد له باباً دون الأنماط الإيقاعية الأخرى، وابتدأ فيه بالمماثلة وهي: أنْ تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى»[196].كقول زياد الأعجم: [من الكامل]

فَائِعَ المُغِيرَةَ لِلْمُغِيرَةِ إذْ بَدَتْ   شَعْوَاءُ مُشْعَلَةٌ كَنَبْحِ النَّابِحِ[197]

فكلمة المغيرة تأخذ معنيين الأول رجل والثاني الخيل التي تغير، هكذا تضفي أدبية الجناس ـ زيادة على ما تحققه من جمالية على المستوى الإيقاعي ـ التّمامَ على المستوى الدلالي، خاصة إذا كان الشاعر غير قاصد لها لذاتها، فهناك يبدو عليه عدم التكلف فيها، وحينئذ تساهم في إبراز أدبية النص وتحقيقها، ومن ذلك قول أبي الحسن: [من الرمل]

مَا تَرَى السَّاقِي كَشَمْسٍ طَلَعَتْ   تحْمِلُ المَرّيخَ فِي بُرْجِ الحَمَلْ.[198]

---

[195] ـ الدكتور ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر: دار المعرفة الجامعيــة: الإسـكندرية: سنة: 1994م: ص: 35.

[196] ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 321.

[197] ـ أبو علي القالي: كتاب الأمالي/ ذيل الأمالي: تحقيق صلاح بن فتحي هلل، وسيد بــن عبــاس الجليمي: الطبعة الأولى: المكتبة العصرية: صيدا: بيروت: سنة: 2001م: ص: 570. مع بعض الاخـتلاف فـي اللفظ فعوض: بَدَتْ، غَدَت. ومُشْعَلَةٌ، محجرة. وكَنَبْحِ، لنَبْحِ.

[198] ـ ابنُ رَشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 329.

إنّ الجناس الواقع بين كلمتي "حمل" أتمّ المعنى، وأظهر حسن البيت ورونقه، إذ جعل برج الحمل بيتاً للمريخ وموضع شرف الشمس، فتآلف الكلام وصار بعضه مرتبطاً بالبعض الآخر، وظهر ما كان خفياً من محاسنه؛ وما تحصل البيت على تلك الأدبية إلاّ بفضل ذلك الجناس، مع أنّه كان فضلة عن المعنى، لأنه لم يُتكلف فيه، فوقع موقعه؛ ولو قال في غير وزن موضع الحمل: "النطح" أو "الكبش" لكان كلاماً مستقيماً، لكن أقلّ أدبية، بينما بهذا الجناس العفوي الذي سامحت فيه القريحة، وأعان عليه الطبع، حقق النص أدبيته[199].

فاستصحاب الدال دون المدلول، أو اتفاق الأصوات جرساً، وتمايزها دلالياً هو المحدث للأدبية، وهو ما يؤدي بالمتلقي إلى أن يندفع نحو الألفاظ المتجانسة فيتتبع التغيرات الكامنة فيها للوقوف على مدلولاتها، ويقوم بترجيح الاحتمالات، وهنا تتجلى أسمى صورة للنص الأدبي الذي تستعصي لغته وتأبى التجلي للوهلة الأولى. هكذا يحقق الجناس الفرق عبر درجة قصوى من التشابه، فهو يقوم بتعميق الفرق من خلال التشابه العميق، وعلى هذين المحورين المختلفين بين الفرق الدلالي والتشابه الصوتي، تتحقق أدبية النص لتقوم بخلخلة بنية التوقعات لدى المتلقي؛ لأن انعدام هذه التوقعات يلغي وجود الأدبية أصلاً، إذ هناك يُمنح النص طبيعة الواحدية والسير باستمرار، حتى وإنْ كان التشابه الصوتي قائما ومطردا، فالخلخلة تجعل إدراك النص على درجة عالية من المتعة[200].

---

[199] ـ ينظر: ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 329- 330. النطح والناطح: قرنا الحمل، وقيل: النطح نجم منازل القمر يتشاءم به (اللسان: نطح).

[200] ـ ينظر: كمال أبو ديب: في الشعرية: ص: 102.

ينضاف إلى ذلك أنّ الجناس يجعل المتلقي يُركّز في النص على اللغة انطلاقا من قيمها "الخلافية للتميز بين الأصوات عند أدائها لوظائفها؛ مما يفضي بنا إلى تعديل مفهوم الوظيفة الصوتية ذاتها، لتتسع الشعرية الحرة"[201].

لكن لا ينبغي أنْ يكون الجناس مقصوداً لذاته، إذا أردنا له أن يؤدي وظيفته بصورة كاملة غير منقوصة، وأي تُكُلِّف فيه لا يعدو أنْ يكون إلا ضرباً من ضروب الصنعة اللفظية والإفراط فيها، ولا يتعدّى فيه دور اللفظة حدَّها الصوتي. وعندئذ يكون الإتيان بهذه الآلية ضرباً من أضرب التفنن الشكلي، التي لا تحقق روح الإيقاع الذي يوَحِّد أجزاء النص الأدبي، ويربطه بجوهر واحد. وخير نموذج أدبي يعكس ذلك نص "عمر بن علي المطوعي" الذي لم يرْقَ إلى الأدبية، ولو في أبسط مظاهرها، بالرغم مما فيه من تجنيس، لكنّه تجنيس ظاهرٌ متكلف فيه، لمّا قال :

أَمِيـرٌ كُـلُّهُ كَـرَمٌ سَعِـدْنـَا   بـأَخْذِ المَجْدِ مِنْهُ وَاقْتِبَاسِهْ

يُحَاكِي النّيلَ حِينَ يُسَامُ نَيْلاً   وَيَحْكِي بَاسِلاً فِي وَقْتِ بَاسِهْ[202]

إنَّ تماثل القافيتين في اللفظ لم يضفِ على النص أدبيةً، وإنَّما أظهر تفككَّ العبارة التي لم تأت مطردة، ومثل هذه الكُلْفة في الجناس هو الذي جعل من هذا النص، وما يقع على شاكلته نصوصاً "باردة"، وعلى النقيض تماماً، كما يرى ابن رشيق[203]، أنّ ما تسبّب في إقصاء البيتين

---

201 ـ الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: ص: 172.

202 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 326.

203 ـ ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 329/326. ولعله استوحاه من قول القاضي لمّا أقرّ أنّ « مع التكلف المقت، وللنفس مع التصنع نُفرة، وفي مفارقة الطبع قلّةُ الحلاوة وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة» عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 19.

السابقين من حقل الادبية، وأبعدهما كلّ البُعْد عن النص الادبي الحقّ، لو يكُنْ ماثلاً في قول "أبي فراس"(ت 357هـ): [من البسيط]

سَكِرْتُ مِنْ لَحْظِهِ لاَ مِنْ مُدَامَتِهِ وَمَالَ بِالنَّوْمِ عَنْ عَيْنِي تَمَايُلُهُ

وَمَا السُّلاَفُ دَهَتْنِي بَلْ سَوَالِفُهُ وَلاَ الشَّمُولُ ازْدَهَتْنِي بَلْ شَمَائِلُهُ

أَلْوَى بِصَبْرِي أَصْدَاغٌ لَوَيْنَ لَهُ وَغَلَّ صَدْرِيَ مَا تَحْوِي غَلاَئِلُهُ[204]

وهو ما جعل هذه الأبيات غية في الحسن والأدبية. فينبني على ذلك أنّ ما كان من التجنيس في غاية الحسن، هو ما تقاربت مخارج حروفه كهذا فهو الجيد المستحسن، وما ظهرت فيه الكلفة فلا فائدة منه. فالاستعمال المستحسن للجناس يتحقق في عدم التكلّف فيه، وألاّ يُكثِر الشاعر من إيراده. وتبدو مظاهر التكلف فيه في عدم تلاؤم اللفظة مع الغرض المقصود، ومن ذلك قول "أبي تمام": [من الوافر]

خَشُنْتِ عَلَيهِ أُخْتَ بَنِي خُشَيْنٍ وَأَنْجَحَ فِيكِ قَوْلُ العَاذِلِينَ[205]

فما كان من جناس هذا البيت إلاّ أنّه أوحى بالهجاء أكثر من إيحائه إلى الغزل؛ لأنه لا يشبه خطاب مغازلة النساء، وإنّما أوقعه في ذلك محبة الشاعر للجناس، فلم تتلاءم اللفظة مع مقتضى حال القول، ونتيجة ذلك أنّ الخطاب قَرُب إلى الهجاء منه إلى التّغزل بالنساء، فقيل عن مثل هذا الجناس أنّه غاية الشناعة والركاكة والهجانة[206].

---

[204] – أبو فراس: الديوان: دار صادر: بيروت: سنة: 1996م: ص:225.

[205] – أبو تمام: الديوان: ص: 303.

[206] – ينظر: المرزباني: الموشح: ص: 466- 474، والآمدي: الموازنة: ص: 251.

كما يوجد من أشكال الجناس الساقط، ما يعْمد فيه المبدعون إلى التركيز على خاصيته الإيقاعية فيتجِه بناؤهم إلى حشد التماثل بين مقاطع الكلام، فيتخذ شكل النغمة الموسيقية المكرّرة، ليس إلاّ، كما يبدو ذلك عند "الأعشَى" في قوله: [من البسيط]

وَقَدْ غَدَوْتُ إلى الحَانُوتِ يَتبَعُنِي   شَاوٍ مِشَلٌ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ[207]

هذه الآلية الأسلوبية التي أمِل فيها الشاعر أنْ تحقق لنصه أدبية، كانت سبباً في انتفاء هذه الأخيرة من النص، ومثل هذا التجنيس بين الألفاظ من خلال حروفها هو الذي أكسبها سماجة صوتية، وإثر ذلك لم يُجَزْ "الأعشَى" على قوله هذا، وكان الحكم عليه "عند أهل العلم [أنَّه] من جنون الشعر"[208]. مِمّا جعل الأصمعي يقو حين سئل عن معناه: "لا أعرِف معْناه"[209].

من مقاييس الجمال الأدبي، الاشتراط في الشكل عدم التكلف ولا المبالغة لئلا يفسد المعنى، وإنَّما ينبغي أنْ تكون هذه الآليات ناتجة عن ترادف الطبع، أو لنقل هي الطبع ذاته، وإلاّ أدخلت صاحبها في الشطط وجعلته من "أصحاب الصنعة ومن يلتمس قهر[قعر] الكلام، واغتصابَ

207 _ الأعشى الكبير ميمون بن قيس: الديوان: دار صادر: بيروت: سنة: 1994م. ص: 147. ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 71 أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: 335.

208 _ الآمدي: الموازنة: ص: 253.

209 _ أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر: ص: 212.

الألفاظ، [وأبعِد عن] مذهب المطبوعين، الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً"[210]

رابعاً: التصدير[*]

بالرغم مما يوفره التصدير من تحسين في المستوى الإيقاعي في الشعر، فإنَّ له، هو الآخر، علاقة بالمستوى الدلالي، كونه قريباً من الترديد، غير أنَّ الفرق بينهما يكمن في اختصاص الأول بالقوافي، فَتُرَدُّ على الصدور، بينما الثاني يقع في أضعاف البيت.

هكذا يكون التصدير أداة لتحقيق وحدة البيت؛ لأنه يدل على القافية، فيتّحِد البيت دلالياً وإيقاعياً، وهو ما دفع ابن رشيق بتقديمه لهذه الآلية الأسلوبية كشرط من شروط الإيقاع البديعي الذي يحقق للنّصّ أدبيةً، نظراً لِما توفره من فائدة جمالية وأثرٍ إيقاعيٍ في الشعر بصورة خاصة، فقال عنها: "أنْ يُرَدَّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أُبَّهَة ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائيَّةً وطلاوة"[211]. إنَّ استعمال ابن رشيق لهذه المصطلحات "أبهة، رونق، طلاوة، مائية" هو استعمال لمصطلح الأدبية أو الشعرية بالمفهوم الحديث،

---

[210] ـ الجاحظ: البيان والتبيين: ج/2: ص: 13.

[*] ـ الجاحظ: المصدر نفسه: ج/1: ص: 93، ص:116. والحاتمي: حلية المحاضرة: ج/1: ص: 162، وابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير: ص: 117.

[211] ـ ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 3.

كما أثبتَ من قبل[212]، وهكذا تكون شعرية الإيقاع البديعي، الماثلة في التصدير عند ابن رشيق مما يؤسس لأدبية النص. فيكتسب النص الشعري هذه الأدبية، نتيجة انقسامه إلى أجزاء متساوية، ويتّصف بشبه التسجيع، الذي يوفر له التناغم الصوتي والتناسب الموسيقي. مما يجعل هذه الآلية الأسلوبية من اختصاص البديع؛ فهي تتصل بمعنى البيت ومبناه مبدئياً، غير أنَّ اختصاصها بالقافية التي ترد على صدر البيت، يسهّل استخراج هذه الأخيرة، نظراً لما يقتضيه الإبداع الشعري.

إنَّ أساس جودة البيت أنْ يكون جيد البداية والنهاية وهو ما يعبّر عنه بالمقاطع والمطالع، وهذا الحسن في المقطع، وتلك الجودة في المطلع تتمثل في "أنْ يكون مقطع البيت ـ وهو القافية ـ متمكناً غير قَلِقٍ ولا متعلق بغيره، فهذا حُسنُه، والمطلع ـ وهو أول البيت ـ جودته أنْ يكون دالاً على ما بعده كالتصدير وما شاكله"[213].

فتعليق ابن رشيق الأدبية على آلية رد الأعجاز على الصدور "يؤكد الوعي البلاغي بوظيفتيه السطحية والعميقة، فعلى مستوى السطح يؤدي مهمة صوتية نتيجة لتردد الدال بعينه، إذ أنّه يحيل البيت إلى دائرة مغلقة بدايتها هي نهايتها"[214] فيدل بعض الكلام على بعضه الآخر، وهذا ما من شأنه أنْ يوفر للمتلقي القدرة على إنتاج القوافي في الشعر، والفواصل في النثر. أما على المستوى العميق، للنص فإنَّ دلالة العبارات

---

212 ـ ينظر: هذا البحث: ص: 40 وما بعدها.

213 ـ ابن رشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 216.

214 ـ الدكتور محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى: ص: 368.

تتلاحم فيما بينها تلاحماً شديداً، فتزداد المائية فيها، وينمو المعنى نماء ليوفر الأدبية ويجلبها، وهو ما عبّر عنه ابن رشيق بالديباجة، بالرغم مما كان من تكرار على المستوى السطحي.

الاهتمام برد الأعجاز على الصدور جعله ابن المقفع شرطاً من شروط الشعر الجيد؛ لأن خير أبيات الشعر عنده "البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته"[215] الشيء الذي جعل أبا العباس ثعلب يسمي هذه الأبيات التي اشتملت على هذه الآلية الأسلوبية بالأبيات الغرّ؛ لأن كل أغرّ منها قد نجم من صدره "تمام معناه، دون عجزه، وكان لو طُرح آخرُه لاغنى أوله بوضوح دلالته"[216].

اعتمادا على هذا التواجد للتصدير في النقد العربي، كان نعت ابن رشيق للتصدير بأنه المُكْسِب لأدبية النص ورونقه وطلاوته؛ بل وعدّه ميزة للشاعر المتقدم في صناعته كـ "أبي تمام" ونظرائه؛ لأنه كان ينصب القافية للبيت، ليعلق الأعجاز بالصدور. وهذا هو الصواب عند ابن رشيق فلا يصنع الشاعر بيتا لا يعلم قافيته[217].

من هنا كان ابن رشيق الأكثر تحديداً للأدبية لمّا جعلها متعلقة بالتصدير، نتيجة تمتع هذا الأخير بالمزج بين الجانبين الصوتي الإيقاعي والدلالي. فغدا كلّ من التصدير أو التكرار الإيقاعي من مقومات النص الأدبي. فهما يتجلّيان في وحدة الوزن والقافية في الشعر أو في تساوي

---

[215] ـ الجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 116.

[216] ـ ثعلب: قواعد الشعر: ص: 50.

[217] ـ ينظر: ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 209.

الفواصل في النثر، أو فيما يعرف حديثاً بالمقاطع العروضية والموسيقى. مّما يجعل "البيت الجيد هو البيت الذي يمكن أنْ نتنبأ بكلمته - القافية - بدءاً من الكلمات الأولى. فهذه الكلمات هي التي تكشف سر التأليف المختار"[218].

لذلك أُدرِج التصدير حديثا بضمن البحوث الأسلوبية التي تُعنى بموسيقى الإطار، فهو يتقاطع مع بنية الوزن القافية[219]. إنّ الانسجام الموسيقي لا يتحقق إلاّ في توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص، مضافاً إلى هذا تردد القوافي وتكرارها، وهذه هي أهم خاصية أسلوبية تميز النص، وتكسوه أدبيةً.

التصريع[*] :

نظراً لما تُحدثه هذه الآلية الإيقاعية داخل بنية النص من تناغم داخل النص الشعري، ومن محاسن اشتُرِط فيها أنّ تقع "في أول الشعر"[220]، وهو ما أودى بالشعراء الفحول والمجيدين قدماء كانوا أو محدثين أن يتوخّوا ذلك "ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرّعوا أبياتاً أخر

---

[218] ـ جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية: ص: 240.

[219] ـ ينظر: علوي الهاشمي: السكون المتحرك: ج/2: ص: 63.

[*] ـ فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص وتزيد بزيادته. ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 174

ونحو ذلك قول امرئ القيس:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ وعرفانِ ورسمٍ عفتْ آياتُهُ منذُ أزمانِ

امرؤ القيس: الديوان: ص: 208.

[220] ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 174.

من القصيدة بعد البيت الأول"[221]، فكانوا يتعمدون هذه الآلية الإيقاعية بتلك الطريقة كي يبرز كل واحد منهم مدى اقتداره على نظم الشعر وسعة بحره فيه. فجعل هؤلاء الشعراء"التصريع في مهمات القصائد، فيما يتأهبون له من الشعر، فدل ذلك على فضل التصريع"[222].

نتيجة هذا الفضل الذي يحدثه الإيقاع الموسيقي للقصيدة المراد لها الانتشار، كان الشاعر يتحرى أدبية هذه القصيدة في كلّ النواحي، فيستحضر التصريع الذي يعتبر سمة القصائد الجيدة، على خلاف القصائد الأخرى التي هي على دون مستوى من الأدبية. الامر الذي دفع "أبا تمام" أن يقول مبرزاً أهمية التصريع، وما يحدثه من تكثيف إيقاعي داخل البيت الشعري: [الطويل]

وَتَقْفُوا إلى الجَدْوَى بِجَدْوَى، وَإِنَّمَا   يَرُوقُكَ بَيْتُ الشِّعْرِ حِينَ يُصرَّعُ[223]

علامة تأكيد ابن رشيق على قيمة التصريع، إيلاؤه له دوراً مهمّاً في الخطاب الأدبي، لذا يجعل مهمته غير محصورة في ذلك المجال الصوتي، وإنّما تتعدّى إلى أن تضطلع بالبعد الدلالي، كما يربطه أيضاً بالمستوى الهيكلي للقصيدة، وذلك حين يشير إلى أنّه قد يقع في غير الابتداء فيكون منبهاً على تغير الموضوع[224]، والتحول وخروج الشاعر من "قصة إلى قصة أو

---

[221] ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 86.
[222] ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 176.
[223] ـ أبو تمام: الديوان: ص: 178.
[224] ـ ينظر: محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري: ص: 64.

من وصف شيء إلى وصف آخر"[225]. فابن رشيق يكاد أنْ يجعل من التصريع شرطاً أساسيًا في ابتداء القصيدة، لِما له من ميزة تمكنه من إحداث التنغيم الصوتي المتواتر، لدرجة أنّه ذهب إلى اعتبار الشاعر الذي "لم يصرع قصيدته كان كالمُتَسَوِّرِ الداخل من غير باب"[226]. فكأنّ التصريع هو باب الشعر، والمفرِق بينه وبين النثر، فيعمد الشاعر به إلى متلقيه ليبين له أنّ ابتداءه الكلام ابتداءٌ في الشعر لا النثر، فكان "سبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم من أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور"[227].

قانون الشعر القاضي بضرورة الإيقاع على المستوى العمودي يدفع بالشاعر إلى إحداث إيقاع على مستوى أفقي، مما يجعل التصريع يمثل الأساس في التوزّع الصوتي للقافية بنغمتها داخل البيت، فتكون استجادة التصريع "دليل على أنّه رباط إيقاعيّ، إذ هو يضمن للنص تسلسله الصوتي ويشد انتباه المتقبل بقرع سمعه قرعاً متواصلاً"[228].

بالرغم من تلك المكانة التي يتمتّع بها التصريع داخل بنية النص الشعري، فلا يُتصور أنّ وظيفته وأدبيته تنتهي بمجرد إحداثه للإيقاع الداخلي، كما لا يُفهم أنّ مهمّته هي ذات طابع جمالي خالص، وإنّما هو

---

225 _ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 174.

226 _ ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 177.

227 _ ابن رشيق: نفسه: ج/1: ص: 174. وهذا ما أشار إليه قدامة بن جعفر أنه «كلما كان الشعر تكثر اشتمالا عليه _ التصريع _ كان ادخل في باب الشعر واخرج له عن مذهب النثر». قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 90.

228 _ توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: ص: 142.

أداة للجمال مضطلعة بوظيفة أخرى كامنة في التأثير، فالمعنى يتشكل عند الشاعر انطلاقا من بناءين: البناء العروض، والبناء الصياغي. ممّا يحدو بنا إلى جمع كل الظواهر البديعية التي تبلور الإيقاع الداخلي: كالتصريع، والترصيع، والتقسيم، والتقطيع، والمقابلة، والتطريز، والتسهيم، والتوشيح، والمجاورة، والازدواج، والموازنة، أو التوازي، والتوازن. لكن هذه الآليات لا تنتفي مساهمتها بما يمكن أنْ تحدثه من تناسب، وتقسيم للبيت إلى أقسام متساوية في الوزن والازدواج، ليتحقق عندئذ التناسب الصوتي، فهي لا تكتفي بما تؤديه من وظيفة شكلية متمثلة في حسن الإيقاع بعيداً عما تحمله العبارات من دلالات، كأن لا تتضاد ولا تتخالف، وفي الوقت ذاته لا تتوافق ولا تترادف، وإنَّما تتوازن وتتزاوج في الوزن وكفى مثل قول "النابغة الذبياني": [من البسيط]

أخْلاَقُ مَجْدٍ تجَلَّتْ مَالَهَا خَطَرٌ   فِي البَأسِ والجوُدِ بَيْنَ الحِلْمِ والخَبَرِ [229]

فمن محاسن هذه الآليات أنَّها تحقق التناسب الإيقاعي، فقد سُئل "أبو دلامة" عن أشعر بيت قالته العرب فقال إنه: [من البسيط]

مَا أحْسَنَ الدِّينَ وَالدُّنْيَا إذا اجْتَمَعَا   وأقْبَحَ الفَقْرَ وَالإفْلاَسَ بالرَّجُلِ [230]

وذلك ليس إلاَّ لما يحققه من تجانس صوتي داخل كل مصراع حتى أصبح يلعب به الصبيان لسهولته ويسره وحسن موقعه من النفس [231].

---

229 – النابغة الذبياني: الديوان: تحقيق وشرح كرم البستاني: دار صادر: بيروت: (د.ت.): ص: 74.

230 – ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير: ص: 181، وابن حجة الحموي: خزانة الأدب: ج/ 1: ص: 131.

231 – ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 17.

ففي الشعر يساعد الوزن على فرض هذا التوازي، ويصير التكرير "للأجزاء العروضية التي تكونه، تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً: ويحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة "[232]

لذا علق ابن رشيق التقطيع على المجال الصوتي، وكان البيت المشتمل على شعرية الإيقاع عنده ما أتى مقطعا مفصلا بحسب تقطيع الوزن ومن ذلك بين "أبي الطيب المتنبي": [من البسيط]

لِلسَّبْيِ مَا نَكَحُوا والقَتْلِ مَا وَلَدُوا — والنَّهْبِ مَا جَمَعُوا، والنَّارِ مَا زَرَعُوا[233]

فجاء به على تقطيع الوزن، فكل لفظتين شكلتا ربع بيت، وكان الترصيع نتيجة التزاوج بين السجع والتقطيع، مما جعل تكرار الوحدة النغمية بذاتها هدف التقسيم المقطعي الصوتي، الذي يعتبر مرحلة تالية للتكرار اللفظي، ويسميه ابن رشيق بالتقطيع المسجوع أو الشبيه بالمسجوع للأجزاء[234]، كما هو حال شعر الخنساء[*] الذي يأخذ التقسيم النغمي فيه، شكل الوحدات المتنوعة التي يستقل بها البيت على تاليه، مثل:

---

232 ـ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ص: 108.

233 ـ ناصيف اليازجي: العَرْفُ الطيِّبُ: ج/ 2: ص: 91. وورد البيت في ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 26.

234 ـ ينظر: الصورة في الشعر العربي: على البطل: ص: 221. ينظر: ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 26.

* ـ هي تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد، من بني سليم، أشعر شواعر العرب وأكثرهن على الإطلاق، شاعرة مخضرمة بين الجاهلية والإسلام . (ت 24 هـ). ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 343، والأصفهاني: الأغاني: ج/15: ص: 76.

يَهْدِي الرَّعِيلَ إذا ضَاقَ السَّبِيلَ بِهِمْ ... نَـدُّ الثَّليل، لِصَعْبِ الأمْرِ ركَّابَا

المَـجْدُ حُـلَّتُهُ، والْجُــودُ عِــلَّـتُــهُ، ... والصِّدْقُ حَوْزَتُه، إنْ قِرْنُهُ هَابَا

خَطَّابُ مَحْفَلَةٍ، فَرَّاجُ مَظْلَمَةٍ ... إنْ هَابَ مُعْضِلَةً سَنَّ لَهَا بَابَا

حَـمَّالُ ألْـوِيَةٍ... قَطَّـاعُ أوْدِيَـةٍ ... شَهَّادُ أنْدِيَةٍ ... لِلْوِتْرِ طَلاَّبَا

سُـمُّ العُـدَاةِ وفَـكَّـاكُ العُـنَاةِ إذا ... لاَقَى الوَغَى لَمْ يَكُنْ لِلْمَوْتِ هَيَّابَا[235]

فكل بيت يحظى بتقسيم إلى أربع تقاسيم موسيقية متكافئة متوازنة تساعد على إظهار الترصيع والترجيع الصوتي في تكرار طردي يوحي بحركة التموج النفسية الحزينة. مثل هذا التسهيم الذي يلحق بالبيت يدفع إلى "لطف موقع الشعر"[236]؛ لأنه يختص بالمستوى الموسيقي (الصوتي) وفي الوقت نفسه غير مُهمل للمستوى الدلالي، فيجمع بذلك بين وظيفتين إحداهما على مستوى الشكل، فيراعي الطريقة التي يرتصف بها الكلام، وأخرى على مستوى الدلالة حين يجمع بين أكثر من لفظين ترتيباً، حيث يكون الأول وما يلحق به والثاني وما يتصل به، متجانسين دلالياً. هكذا يكون التوازي عاكساً لتقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، وهو ما عدّه جاكبسون ظاهرة جوهرية في لغة الشعر؛ لأنه أداة رئيسية في نسيج اللغة تضمن دوام الرسالة الشعرية في الذاكرة[237].

---

[235] – الخنساء: شرح ديوان الخنساء: تحقيق عبد السلام الحوفي: الطبعة الأولى: دار الكتب العلمية: بيروت: لبنان: سنة: 1985م. ص: 23.

[236] – ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 34.

[237] – ينظر: الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: ص: 279 – 280.

غير أنّ ابن رشيق يرفض هذه الآليات إنْ كانت بتكلف. فهو يُنكره على الشعراء بدءاً بـ "أبي الطيب المتنبي" في قوله:

عِش ابْقَ اسْمُ سُدْ قُدْ جُدْ مُر انْهَ ر فِ اسْر نِلْ

غِظِ ارْمِ صِبِ احْمِ اغْزُ اسْبِ رُعْ زَعْ دِلِ اثْنِ بِلْ"[238]

فقد زاد فيه حتى تباغض، وصح فيه قول "ابن وكيع"، الذي وصفه بِرُقية العقرب. فتكلُّف الفخامة، وسلوكُ طريقِ الصَّنعَةِ، يُضِرّانِ بالشاعر، ويُتْعِبان سامع شعره[239].

المطلوب من الشاعر مراعاة قوانين الإبداع والالتزام بها طواعية من غير كلفة "فلا ينطلق في شعره من قاعدة "أنّ الشعر موضعُ اضطرار"[240] فيقهر الكلام ويغتصب المعاني، ولكن، وإنْ قهر اللغة على الانصياع له عنوة، ودفع بها إلى ما يفسد المعنى، كان كالذي مجته الأسماع وفسد على الذوق؛ لأن الكلام المتكلف تنفر منه النفس، لوعورة ألفاظه وصعوبتها، واجتلابه لمعانٍ غامضة، وتكلف بديعه.

لن يكون الكلام في الذروة العليا من البلاغة الشعرية، ولن يكون أبلغ في الشاعرية إلاّ إذا "خلا من التصنع واستوى على طريقة الواضح

---

238 ـ ناصيف اليازجي: العَرْفُ الطيِّبُ: ج/2: ص: 138.

239 ـ ينظر: ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 30. وقد أورد ابن رشيق شرح البيت كاملا، نفس الصفحة وما بعدها. كما ينظر: ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 125.

240 ـ ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 47. كما ينظر: نفسه: ص: 41 ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين: ج/2: ص: 13– 14. وهو ما أشار إليه طه إبراهيم حديثا حين اعتبر أن « الجفوة التي تحدث بين الشعر وقارئه، والشيء يشعر به القارئ كأنه صاعد جبلا حين يقرأ. كل ذلك من إمارات الشعر المتكلف» طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص: 119– 120.

القويم"[241] فإنْ كان الاهتمام بالبناء اللغوي على حساب ما يحمله النص من رسالة كان النص، خاصة الشعري منه "فناً للتعبير لا للابتكار وفي هذه الحال، فإنّ الألفاظ لا تنتج عمق التجربة وتفردها (...) بل إنّها ترصُّ على السطح تبعاً لمقتضيات اقتصاد أنيق أو مزخرف، فيكون الانتشاء بالصياغة التي تجمع الألفاظ، لا بقوتها أو بجمالها الخاصيْن"[242].

إنّ الإغراق في الصنعة لا يثبت الأدبية، فهي تتحقق بأشياء أخرى، والشعر الذي يتخذ آلية الإيقاع البديعي غاية بذاتها ولذاتها، ما هو إلاّ نتاج لحدس زخرفي أساسه الإفراط والمغالاة، بحيث ينطمس موضوعه تحت بريق الزخرف، ويستعصي عن وجوده الحقيقي الحي بوجود ذهني تجريدي. ويكون هذا "الورود المتواتر للانزياح في القصيدة لا يؤكد بأنه يمثل الشرط الضروري والكافي للواقعة الشعرية"[243].

استدعت الظروف الحضارية التي عاشها العرب قديما أنْ يُمْعِنَ شعراؤهم في إغراب الصنعة الشعرية، وإنْ يتجاوزوا ذلك المألوف إلى الابتداع حتى صار المصنوع مقبولا عندهم، غير أنّ المغالاة والتكلف في هذه الصنعة دفعا بالنقد الأدبي أنْ يولِيَ اهتمامه إلى الطبع، وهو ما دفع بالنقاد كذلك أنْ يفرّقوا بينه ويعدّوه صنعةً مناقضة للتّصنّع، وقد تبيّن ذلك في

---

241 – عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب: ص: 189.

242 – رولان بارت: درجة الصفر للكتابة: ص: 61.

243 – جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 191.

"الاهتمام بالصنعة والتصنع، فمدحوا الأول [الطبع] وانتقدوا التصنع والتكلف والإغراق"[244]

غير أنّ ابن رشيق خالف هذا الرأي فلم ينفِ الصنعة وأثنى عليها، بل اعتبر بعض الأدبية آتياً منها، وجعلها سبيل الحاذق، لكن دون ترك الطبع. فهو بذا يبارك الحداثة التعبيرية باستعمال البديع خاصة في إقراره بأفضلية المصنوع إذا ما قورن مع المطبوع فيقول في "البيت إذا وقع مطبوعاً في غاية الجودة، ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة، ولا ظهر عليه التعمل، كان المصنوع أفضلها"[245].

الشعر المصنوع عند ابن رشيق قد يكون أحسن وأكثر رونقا من الشعر المطبوع، لذا طالب الشاعر بأن يستعين بالصنعة الخفية اللطيفة غير الظاهرة، فكانت "شعرية النص عند ابن رشيق تمكن في الجمع بين المطبوع والمصنوع"[246]؛ وهذا على عكس سابقيه الذين كانوا يحتاجون في نقدهم الشعر إلى معرفة قائله قبل أنْ يظهر لهم رأي وموقف في هذا

---

244 ـ الدكتورة هند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب: دار الرشيد للنشر: العراق: سنة: 1981م: ص: 152.

245 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 131. وقد قدم الدكتور الشيخ بوقربة مفهوم كلٍ من المطبوع والمصنوع. أما الأول « هو الدفقة الشعورية الأولى التي تأتي للشاعر بعفوية وبساطة دونما تكلف أو تصنع، أما المصنوع فينقسم إلى قسمين، الأول جاءت صنعته عفواً من غير قصد ولا تعمل مثلما صنع زهير ابن أبي سلمى في الحوليات والثاني جاء عن طريق التصنع والافتعال. الدكتور الشيخ بوقربة: مفهوم الشعر في التراث النقدي المغاربي: ص: 158. والمصنوع الأول من خلال التعريف السابق هو الذي يأتي عند ابن رشيق « في المرحلة الثانية من الانتاج حين يلمّ الشاعر أو الأديب بمختلف القواعد إلماما شاملاً، ويحيط بالصناعة إحاطة واسعة، فيغدو متمكناً من فنه، مدققاً لصنعته» الدكتور محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغربي العربي: ص: 119.

246 ـ الدكتور الشيخ بوقربة: مفهوم الشعر في التراث النقدي المغاربي: ص: 165.

البيت[247]؛ بينما هو، فمع كل ما يلحق الخطاب الشعري من آليات أسلوبية بديعية، ما دامت تساهم في تحسين المعنى وإيصاله بوضوح لذهن المتلقي وعواطفه.

الاهتمام بالبديع ليس عيباً إذا لم يوغل فيه صاحبه، فابن رشيق يستبعد أنْ يكون الطبع متفقاً مع الغرام بالبديع والإكثار منه، وكمبدأ عام عن التصنع في الكلام فيرى أنَّه إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة، وليس يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد، لأنه إنْ توالى ذلك وكثر لم يجز البتة أنْ يكون طبعاً واتفاقاً؛ إذا ليس ذلك في طباع البشر. ولذلك كان الاستطراف لما جاء من الصنعة، نحو البيت والبيتين في القصيدة، ليستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسّه، وصفاء خاطره [248] فالإكثار من الصنعة وتواليها في نص واحد أمر غير مرغوب فيه.

ابن رشيق يجعل المطبوع هو الأصل في الشعر وعليه المدار؛ لأنه نتاج الفطرة والطبع دون تكلف أو تصنع، بينما عكسه المصنوع الذي أُدخِلت فيه بعض المحسنات، لكن شريطة أنْ يكون غير متكلفٍ فيه فإنْ "وقع فيه هذا النوع الذي سموه "صنعة"من غير قصد، ولا تَعَمُّلٍ، لكن بطباع

---

[247] – حتى روي « عن ابن الأعرابي أنه أنشد أرجوزة أبي تمام التي أولها: [الرجز]

وَعَاذِلٍ عَذَلْتُهُ فِي عَذْلِه   فَظَنَّ أنِّي جَاهِلٌ مِنْ جَهْلِه

على انها لبعض العرب، فاستحسنها وأمر بعض أصحابه أن يكتبها له فلما فعل قال انها لأبي تمام، فقال: خـرِق خرِق. فخرقها». ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص: 278– 279. أبوتمام: الديوان: ص: 533.

[248] – ينظر: ابنْ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 130 /131.

القوم عفواً فاستحسنوه، ومالوا إليه بعض الميل، بعد أنْ عرفوا وجه اختياره على غيره»[249]

فهو يرى أنَّ الشعر مطبوع ومصنوع ومتكلف، مع تفضيل للصنعة القريبة من الطبع على الطبع العاري عن الصنعة؛ لأن "الصنعة إذا تزاوجت مع الطبع ألفت فناً راقياً، وكوّنت نصاً متناسقاً دقيقاً"[250] وهو سبب إيثار ابن رشيق للمصنوع على المطبوع إنْ تساويا في الحسن، وتوازيا في الجمال الشكلي والفني.

شعرية الإيقاع العروضي :

إنَّ الفصل بين الشعر والنثر، قد حدده العرب القدامى بخصائص شكلية خارجية ـ الوزن والقافية ـ بعيداً عما يمكن أنْ يحمله ذاك النص، بغضّ النظر عن شكله في داخله من سمات تجعل منه نصاً أدبياً أو لاأدبياً، ليكون الوزن هو السمة الأولى التي تميز الشعر عن النثر، وأصبحت شعرية الإيقاع العروضي، أو الموسيقى الشعرية، من مرجحات الشعر على النثر، لأن اللفظ إذا كان منثوراً تبدد في الإسماع، ولم تستقرّ عنه إلاّ المفرطة في اللفظ، أما إذا وُزِنَ وعقدت قافيته، فتأتلف أشتاته، وتزدوج فرائده، ويكون التأثير في منتهى حدّه[251].

---

249 ـ ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 129.

250 ـ الدكتور محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغربي العربي: ص: 119.

251 ـ ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 19. و أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 137وما بعدها. فالعرب « تدبروا الأوزان والاعاريض، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج

من مهمات الوزن أنَّه يقي الشعر من التلاشي. ويجعل من "الشعرية صفة حاضنة لهويته والوزن أمارة مانعة لنوعه. بالوزن والشعرية وقد اجتمعا يشرع الشعر في فتح مجراه"[252]، فالوزن والشعرية يقيانه من التيه بين بقية الأنواع، لاشتراكها في الظواهر الأسلوبية الأخرى، فالنثر يسعى إلى افتكاك الشعرية وصبها بين ثناياه، لترمي عليه من ملامحها ما يكفي ليرفعه إلى درجة جمالية تعبيرية متميزة، إلاّ أنَّها تبقى خصائص الأدبية في إطارها العام، لا الشعرية في إطارها الخاص المتعلق الشعر دون النثر.

فلم ير النقاد العرب في الشعر ما يميزه عن النثر إلاّ ما يشمل عليه من الأوزان والقوافي، المبنية على الانسجام الموسيقي في توالي وترتيب مقاطع الكلام، مضافاً إلى هذا تردد القوافي وتكرارها، وهو ما جعل الشعر يختص بالموسيقى العروضية، دون النثر الذي أرسِل وعطّل عن شعرية الإيقاع العروضي؛ وقد اعتبر العقاد من قبل "الوزن هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام"[253].

النقد الغربي الحديث لم يجد من الأشياء التي تفرق بين الشعر والنثر إلاّ الوزن الذي إذا أضيف للنثر أصبح شعراً، لذا لم يعتبر "جان كوهن" الوزن

بأساليب الغناء، فجاءهم مستوياً، ورأوه باقياً على ممرّ الأيام، فألفوا ذلك وسموه شعراً». عبد الكريم النهشلي: اختيار من كتاب الممتع: ص: 24.

252 ـ الدكتور محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية: ص: 271. وينظر: محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري: ص: 195.

253 ـ عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير في اللغة الشاعرة: مكتبة غريب: الفجالة: القاهرة: (د.ت.): ص: 15. ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ص: 19، 27. ينظر: الدكتور عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي: ص: 123

كعلاقة بين الصوت والمعنى، وإنّما هو"بنية صوتية ـ دلالية ـ وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى كالاستعارة مثلا، التي توجد في مستوى الدلالة فحسب"[254]. فالشعر لا يقوم على المعاني والألفاظ وحدهما، بل لابد أنْ يصحبهما الوزن ليكون الكلام شعراً، وعندئذ يصبح الصفة التي تتحددّ بها نوعية الشعر، فتوافق التركيب اللغوي والوزن، هو الذي يوفّر للشعر شعريته، ولو حُلّ كلام العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الشعر القائم على الوزن. لذلك بطُلت ترجمته ولم يُجز تحويله، ومتى فُعِل به كذلك انقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضعُ التعجب منه، وصار كالكلام المنثور، فللكلام الموزون إيقاعٌ ينشأ من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فتطرب له النفس. مما يؤهّل الوزن لأنْ يصبح عنصراً هاماً وشرطاً ضرورياً، إلاّ أنّه لا يكفي وحده ليجعل من القول قولاً شعرياً[255].

إن هذه "شكلية الشعرية" يصرّ عليها كلٌّ من "الجاحظ" و "ابن طباطبا"، والسرّ في ذلك أنها تستوجب عدم ترجمته، وندفعه للاستعصاء عليها[256]، وهذا يكشف لنا عن أسرار الشكل في الشعر العربي القائم على

---

254 ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 52. وينظر: المصدر نفسه: ص: 29.

255 ــ ينظر: أبو نصر الفارابي: كتاب الشعر: ص: 91- 92.

256 ــ ينظر: الجاحظ: كتاب الحيوان: ج/3: ص: 53. ينظر: ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 15. ينظر: أبو نصر الفارابي: كتاب الشعر: ص: 92

لعل ربط الشعر بالوزن والقافية وخاصة الإيقاع الموسيقي هو الذي دفع الجاحظ بالقول باستحالة ترجمة وقلبه على الصورة التي يحتفظ فيها على رونقه وجماله. حين قال « والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل. ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه وذهب جنسه، وسقط موضع التعجب منه، وصار كالكلام المنثور، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك، لحسن وأوقع من المنثور الذي حول عن موزون الشعر. الجاحظ: كتاب الحيوان: ج/1: ص: 60.

الوزن الذي يدفع بالنص أنْ يعدل عن بقية النصوص الاخرى، لذا استقر عليه. فإنْ جُرّد منه فلا يعدُّ شعراً.

أمّا المرزوقي فيجعل الوزن والموسيقى من عمود الشعر؛ لان هذه الأخيرة تلحم أجزاء النص وتلائمها. إلاّ أنّ "ابن سينا" يوقف جودة الشعر على الجمع بين الخيال والوزن، فلا تقوم قائمة للشعر عنده إلاّ بالصورة والوزن، فهما قوام القول الشعري، بينما حصر "عبد الكريم النهشلي" الشعر وقيّده بالوزن[257].

وقد واصل ابن رشيق المنهج نفسه الذي بدأه "الجاحظ"، مروراً بما أخذه عن الفلاسفة الذين استوحوا فكرهم من النظرية اليونانية، الرابطة بين عنصري التخييل وبالتالي المعنى أو الصورة وبين الوزن، لذلك ذهب إلى اعتباره "أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية"[258].

إلا أنّنا نجده غير مُفْرِدٍ له في هذه الخصوصية بشكلٍ كليٍّ، فهو يفسح المجال للقافية لتتبوأ مكاناً لا يقلّ أهمّية عنه، فيجعل منها "شريكة الوزن

وهذا قريب مما سماه صاحب المثل السائر بحل الأبيات الشعرية ونثرها، فلا يحصل الناثر جراء عمله هذا إلا انه « أزال رونق الوزن، وطلاوة النظم لا غير » لأن لشعرية الوزن، أو الإيقاع العروضي، نكهة خاصة فإن زالت، زالت معها أدبية النص. ابن الأثير: المثل السائر: ج/1: ص: 130. كما تطرق النقد العربي الحديث إلى ما يرتبط بترجمة الشعر وانتهى إلى تلك النظرية الجاحظية، انطلاقا من أن الشكل هو لسان حال الشعر، فترجمة القصيدة إلى النثر يمكن أن تكون صحيحة إلى ابعد مدى نريده، إلا أنها لا تحتفظ في الوقت نفسه بأي قدر من الشعر الكامن في الشكل. فعبر عن ذلك جان كوهن بقوله: « لأن الأمر يعود إلى العلاقة (...) فمعنى الترجمة هو الاحتفاظ بالمادة (...) لأن الشكل هو الذي يحمل الشعر، فيمكن أن نصل بترجمة قصيدة إلى النثر، أقصى ما نريد من الدقة دون الاحتفاظ، رغم ذلك، بشيء من الشعر». جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 36.

257 – ينظر: أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: ج/1: ص: 9 و ابن سينا: الشعر: ص: 33، و أرسطو طاليس: فن الشعر: ص: 168. ينظر: عبد الكريم النهشلي: اختيار من كتاب الممتع: ص: 31.

258 – ابنْ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 134.

في الاختصاص بالشعر، ولا يكون شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[259].
بذا يكون ابن رشيق قد وقف موقفاً وسطاً، بين المدرستين، أصحاب المدرسة اليونانية العربية ـ الفلاسفة ـ وأنصار المدرسة الشكلية العربية كـ "البقلاني" مثلاً حين أقصى المضمون أو المعنى عن أسس الشعر ومقوماته، واعتبر الشعر في اتفاق وزن الأبيات واتفاق قوافي تلك الأبيات و"متى اختلف الرويّ خرج عن أنْ يكون شعراً"[260].

ابن رشيق لم يقدم الوزن تقديماً مطلقاً، ولم يهمله كلّ الإهمال، وإنّما ساوى بينه وبين القافية في العملية الشعرية. وجعل حديثه عن الوزن، يتوقف على ربطه بعنصر من عناصر الشعر التي تحقق له بُعْدَ الجنس الأدبي، فكان العنصر الإيقاعي الذي يسعى إلى توحيد أجزاء القصيدة من خلال ما يوفره من إيقاع مميز ينتهي إليه كل بيت منها. فهو ينظر إلى الوزن انطلاقاً من أنّه عنصر جمالي خارجي مرتبط بالبعد الدلالي للكلمة الشعرية. لذا لم يتصور الشعر دون القافية، التي غدَتْ كالشريك المختص بالشعر، فلا يكون مسمىً للشعر ما لم يكن له وزن وقافية. فالقافية بالمنظار الدلالي تُجبر الخطاب على التمام، بعدما يُخَيِّلُ للسامع أنّ الدلالة قد توقفت عند نقطة ما. فهي التي تدفعه إلى الارتقاء في فضاء الأدبية، وبدونها لا يتمّ له ذلك، فكيف لها لا تشارك الوزن فيما يمكنه أن يقدّم لأدبية النص"؟.

---

259 ـ ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 151.

260 ـ الباقلاني: إعجاز القرآن: ص: 56.

هذا الاهتمام من ابن رشيق بالوزن، خاصة ما تعلق منه بالقافية من الوِجهة الدلالية، فرّده عن النقاد القدامى، وأكسبه احترام النقاد المحدثين، فأقروا له بذلك، واعتبروه سبباً في استجماع تفصيلات دقيقة بخصوص هذا الموضوع. منها أنّه لا يتصور شعراً دون وزنٍ، لذا كان الصواب عنده، أنْ لا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته[261].

الرأي ذاته أقرَّ به النقد الغربي، فـ "هيغل" يعتبر "أنَّ الشعر يحتاج إلى الوزن أو إلى القافية (...) أكثر من حاجته إلى القول الجميل، النثرّ بالصور"[262]. أما "جان كوهن" فيشاطر ابن رشيق في النظر إلى الوزن لا على أساس الإيقاع العروضي فقط، فهو "ليس عنصراً مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج، بل جزء لا ينفصل من سياق المعنى، وهو بهذه الصفة لا ينتمي إلى علم الموسيقى بل إلى علم اللغة"[263]. فهو يقُرن الوزن والقافية بالمعنى، ويتمثّل الوظيفة الحقيقة للقافية غير متحققة ما لم تُوضَع القافية في علاقة مع المعنى.

الوزن عند ابن رشيق بنية صوتية موسيقية، تساهم في تجسيد التجربة والدلالة، مما جعله يتمتع بوجودٍ سابق للقصيدة، فهو تصور ذهني مجرد يتخذ الشاعر منه قالباً إيقاعيا يملؤه بالألفاظ والمعاني؛ لأنه بمثابة الأرضية

---

[261] ــ ينظر ابنُ رَشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 290، وجمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية: ص: 207، ومحمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري: ص: 53.

[262] ــ هيغل: فن الشعر: ترجمة جورج طرابيشي: الطبعة الأولى: دار الطليعة للطابعة والنشر: بيروت: سنة: 1981م: ص: 75.

[263] ــ جون كوين: بناء لغة الشعرية: ص: 55. وينظر نفسه: ض: 102.

التي تنغرس على أديمها بقية العناصر الدلالية والمكونات الإيقاعية[264]. كما أنه عنصر أساسي ملازم لكل خطاب شعري، بما فيه من القوانين التي تحدد للشاعر المجال الذي يتصرف في داخله، حسب ما يمليه عليه ذوقه وطبعه، لذا يجب أنْ تكون مقاديره الإيقاعية مطابقة للمأثور من أوزان الشعر بكل قواعدها ومقاييسها، ليصبح القصد الداعي منه صوغ الكلام صياغة موقّعة موزونة تكسبه هوية الشعر[265]. فيكون القصد الأساسي من الوزن بعْث التناسق والتوازن في التعبير عن العواطف، فهو يساعد على "تنسيق الجمل وتوازنها، وفي التوازن سرّ من أسرار الجمال"[266]. ذلك هو مفهوم الوزن حتى يؤدي وظيفته المتعلقة بالفصل بين النثر والشعر أولاً، ونقل الكلام من التواصلية إلى الأدبية ثانياً.

وقد وقف النقد العربي القديم على تحديد ماهية الوزن معتبرا إياها ميزة سطحية خارجية قد يتمتع بها الكلام، لكنه يناقض الشعر؛ لأنه يكون حينئذ نظما لا شعرا. فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة، ولا يُعْتَبَرُ "كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً، الشعر أبعد من ذلك مراماً، وأعزُّ انتظاماً"[267] ولو كان الشعر مجرد ألفاظ موزونة، وتفعيلات مرصّفة، وكلمات مسجوعة، لأصبح نوعاً من القواعد الثابتة، والقوالب

---

[264] ــ ينظر: الدكتور جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية: ص: 39، والدكتور محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية: ص: 270.

[265] ــ ينظر: الدكتور ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية والنقد: ص: 118- 119.

[266] ــ مخائيل نعيمة: الغربال: ص: 117. وينظر: محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري: ص: 55.

[267] ــ المرزباني: الموشح: ص: 547.

الجاهزة، تكتسب بالدربة، ولصار كل من بنى بيتاً، وخاض بحراً، وأقام وزناً شاعراً.

فالشعر لم يحصر في خصيصتي الوزن والقافية، بل عُلِّق أيضاً بالجانب الدلالي وأولاه أهمية كبرى، ليوضح بموقفه هذا، أنَّ الشعر فعل إرادة كونه يرجع إلى القصد، فهو لا يتشكل عبثاً ولا يحضر كيما اتفق، وإنَّما يعامل معاملة كلام خاص، وتتمثل هذه الخصوصية في كونه شعراً.

فالوزن أمر شكلي ومجرد عامل تقني؛ وفي الوقت ذاته عنصر من العناصر القارة التي تضفي على النص الكثير من السمات الجمالية، إلاّ أنَّه لا يكون على سبيل الاتفاق والصدفة، لذا أشار إلى أنَّ الكلام الذي يأتي موزوناً، لا يعتبر شعراً إذ لابد من توفير "النية والقصد" فمن الكلام ما وزن وقفي وليس بشعر لعدم توفر عنصري الصنعة والنية "كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي»[268]. فالقصد أنْ يقصد القائل إلى

---

[268] – ابنُ رشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 119. والدليل على ذلك قول النبي صلى الله عليه وسلم « هل أنت إلا إصبَعٌ دَميتِ وفِي سبيل الله مَا لَقيتِ « وإن كان هذا الحديث كلاماً متَزناً، لأنه مشطور الرجز، إلا أنه لا يعد شعراً، فهو لم يُبْنَ على القصد والنية؟ لأن النبي صلى الله عليه وسلم لم يقصد به الشعر ولا نواه؟ ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 185.
ويناقش الجاحظ هذه القضية في الكلام العادي العامي فيقول: « لو اعتَرضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم. لوجدت فيها مثل: مستفعلن، مستفعلن كثيرا، ومستفعلن مفاعلن. وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا. ولو أن رجلا من الباعة صاح: من يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات. وكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر؟ ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام. وإذا جاء المقدار الذي يعلم انه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها، كان ذلك شعرا « الجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 288- 289

إعطاء الموزون صفة الشعر، والنثر "المنظوم ليس هو الشعر"[269].

إنَّ النقد الحديث لم يغفل ما سماه ابن رشيق بالنية؛ لأننا على حسب "رولان بارت" سنعثر "في كل كتابة على التباس يحيط بموضوع هو في آن لغة وقسْر: يوجد في عمق كل كتابة، "ظرف"غريب عن اللغة، هناك ما يشبه نظرة نية لم تعد هذه هي نية اللغة، وبإمكان هذه النظرة أنْ تكون شغفاً باللغة كما هو الحال في الكتابة الأدبية"[270] لتجمع الكتابة بين حقيقة الأفعال ومثاليات الغايات.

"رولان بارت" يرجع النية إلى الكتابة أي إلى فعل الإبداع الذي ينبثق من خلفية ما، فإذا كانت لمجرد المتعة الأدبية والرضوخ لفطرة الإبداع عند الأديب بالدرجة الأولى تشكل النوع الفني الأدبي من الكتابة، فكان الاهتمام بالشكل أولاً وقبل كل شيء، وهنا تكون النية مصاحبة للعملية الإبداعية، على أنَّ ما يقام به هو لإشباع رغبة فنية مبدئياً. أما إذا كان الدافع للكتابة أمراً آخر غير الجانب الفني البحت فإنَّ نية اللغة، والتي من ورائها نية مبدعها تكون منصبة للغرض الأساسي أو الحافز على العملية الإبداعية، ومن ثم تكون غاية لنص الرسالة لا الجانب الشكلي حتى وإنْ تمثلت فيه ملامح فنيات اللغة الأدبية وتقنياتها.

---

[269] – هيغل: فن الشعر: ص: 75. لذلك اعتبر النقد العربي القديم أنَّ القصْديَةُ أو النيَة في قول الشعر ضرورة، فالباقلاني يؤمن بضرورة القصدية في القول الشعري حتى تصحَّ تسميته شعراً، وتصح تسمية قائله شاعراً، فإن « الشعر إنّما يطلق، متى قصد القاصد إليه».أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن: ص: 54.
ولذلك يذهب ابن سينا إلى اعتبار أن الوزن يدخل على الأقاويل ولكنها تظل، مع ذلك، مجرد أقوال تشبه الأشعار وليست بالحقيقية أشعاراً. هكذا ينتفي عن الأقاويل الشعرية التي تسمى أشعاراً، وهي دون قصد، معنى الشعرية، إذ ليس لها من حقيقة الشعر إلاّ الوزن فقط. ينظر: ابن سينا: الشعر: ص: 33.

[270] – رولان بارت: درجة الصفر للكتابة: ص: 41.

هذه الأهمية البالغة لـ "النية" في تحقيق شعرية الشعر وأدبية النص الشعري اعتباراً لوزنه، دفعت ابن رشيق إلى تقديمها على الوزن الذي وسّطه أثناء سرده لحدود الشعر، الذي يتشكل بعد النية ضمن أربع مقومات، اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فالنية كانت السابقة كونها تميز الشعر عن غيره من الكلام المنظوم، فيأتي اللفظ الذي ينبغي أنْ يتوافق مع الوزن حتى يحقق المعنى الشعري الذي رتبه قبل القافية بحكم تأثيره فيها وخدمته لها لذلك اتبعت له.

أما إذا خلا الشعر من النية واللفظ والمعنى الشعريين فلم يكن شعراً، حتّى وإنْ كان موزوناً مقفى. فذاك هو النظم بعينه. وهنا نقف على ما عاناه "جان كوهن" في إطار نقده للقصيدة النثرية المؤسس على منطلقه القاضي بجعل "الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعراً"[271]، بل واعتباره شكلا لغوياً تعاقديا صارم التقنين، ليكون للقصيدة وجود شرعي غير قابل للنزاع، وهكذا كان يعتبر القصيدة ما طابق قواعد الوزن. والنثر ما ليس كذلك. فتؤخذ القصيدة بما تتميز به من وزن من خلال تطابقها لقواعده، أما النثر فيعني كل ما خالف ذلك من القول.

وهكذا اعتبر من جاء بعد ابن رشيق عدم أحقية الكلام الموزون باسم الشعر ما لم يقصد إليه بداية، فابن رشد يرى، أنَّ كثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمى "أشعار" ليس فيها من معنى الشعرية إلاّ الوزن فقط،

---

[271] – جون كوين: بناء لغة الشعرية، ص: 74. وينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 10.

فهو يمضي إلى حدّ إنكار صفة الشعرية عليها فيعطلها، مبيناً أنْ تسمى أقاويل وكفى، أحرى من أنْ تسمى شعراً. والقول ذاته عند "السكاكي" الذي يرى أن الشعر قول موزون لكن عن تعمد. كما يتوجه "حازم القرطاجني" إلى المتلقي لينكر عليه اعتقاده، في كون أنّ كل كلام مقفى وموزون شعراً، معتبراً ذلك رعونة منه وجهلا؛ لأنه ظن أنّ الشعرية في الشعر إنّما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه[272].

إنّ ما اتفق من كلام الناس عفواً مع بعض تفاعيل الوزن، ليس يدخل مطلقاً في دائرة الشعر، فـ "شعرية الشعر لا تحقق بالوزن؛ لأن بعض المنظومات لا يجمعها مع الشعر سوى الوزن"[273] وقد وجدَ هذا الرأي استحساناً فآمن به النقد العربي الحديث وتبنّاه، بفكرة "أنّ كل من يصدر عنه كلام فيه وزن وتقفية عفو الخاطر دون تعمد مقصود ليس بشاعر"[274]. والشعر ما قُصد فيه إلى الوزن والقافية قصداً مبدئيا[275].

---

[272] ـ ينظر: ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: ص: 60- 63. وأبو يعقوب يوسف السكاكي: مفتاح العلوم: المكتبة العلمية الجديدة: بيروت: لبنان: (د.ت.): ص: 245، وحازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 26-27.

[273] ـ الدكتور الشيخ بوقربة: مفهوم الشعر في التراث النقدي المغاربي: ص: 145.

[274] ـ الدكتور عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي: ص: 123

[275] ـ ينظر: الدكتور عبد الملك مرتاض: أ ـ ي: دراسة سميائية تفكيكية: ص: 145- 146.

من خلال هذه المناقشة للنقاد والفلاسفة لقضية الوزن ندرك أهميتها في إثبات شعرية الشعر أولا، ونتوصل ثانياً إلى ماهية الوزن التي لا تنته عند البعد الإيقاعي، وهو ما رمى به ابن رشيق قبل هؤلاء الثلاثة - ابن رشد، والسكاكي، و"حازم القرطاجي" - في تعريفه للشعر فيرفعه عن الوزن والقافية، مع احتفاظه لهما كميزة أساسية للشعر، ليضيف كلا من اللفظ والمعنى فيتضح أنّ الإطار الموسيقي بمفرده لا يرفع النص إلى الأدبية؛ لأن كثيراً "من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر"[276]

هذا الرأي يعزّز التأسيس الذي ذهب إليه ابن رشيق، ويجعلنا نعتبر نظريته القائمة على الجمع بين النية والوزن، وبين باقي العناصر المكونة لحدود الشعر، نظرية شاملة بعيدة عن المحلية الضيقة، ومحسوبة كقانونٍ من قوانين الشعر عامة لا العربي بمفرده؛ لأننا لو تركنا النية أو القصد واللفظ والمعنى وأبقينا على الوزن فإنا نحصل على شعر غير شعري وهو ما يعادل النظم. وبالرغم من ذلك يبقى الوزن والقافية هما سمتا الشعر الأساسية. فإنّهما لا يمثلان وحدهما الشعرية؛ لأن هناك عناصر شعرية أخرى.

فالإيقاع العروضي لم يكن أبداً هو أدبية الشعر ولا شعرية الأدب؛ لأنه لا يكفي وحده كمميز للشعر من النثر، أو العكس. فكأي من شعر ليس فيه من الشعرية غير الأصوات الجوفاء التي تماثل الطبول، ولذلك كان غياب الوزن أحياناً غير منافٍ للشعرية[277].

---

[276] – ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 119.

[277] – ينظر: أبو نصر الفارابي: كتاب الشعر: ص: 92.

وهذا ما يجعل من الإبداع - أو الأدب - فوق الأصوات الجوفاء، وإنما بأشراط أخرى كجمال الصورة، وكثافة الدلالة، ورحابه الخيال، وأصالة الابتكار، ودفء العاطفة، وحسن توظيف اللغة بوجه عام، هذا ما يضفي على النص أدبيته التي يجب أنْ تميزه تميزاً. فتكون قيمة الوزن في الشعر غيرَ مُتَحَقِّقَةٍ إلاّ إذا اتَّحدَ ببقية العناصر في القصيدة اتحاداً تاماً[278]، ليصبح الوزن في النهاية "تناول للمادة اللغوية بأبعادها الصوتية"[279].

[278] ـ ينظر: الدكتور عبد الملك مرتاض: أ ـ ي: دراسة سميائية تفكيكية: ص: 145- 146. و الدكتور محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي: ص: 229.
[279] ـ كمال أبو ديب: في الشعرية: ص: 89.

الفصل الثالث

أدبية الصورة

بين إنتاج النص وتلقيه

إنّ الحديث عما للمعاني من دور في التمييز ما بين حدود اللغة الشعرية، وحدود اللغة النثرية يجرنا بشكل آلي إلى معرفة تلك القوالب التعبيرية التي تنقل ذلك التعبير العادي إلى كلام أدبي. وتأتي الصورة في مقدمة هذه القوالب لما لها من دور رئيس في جمع المتناقضات وتقريب المتباعدات بضمن تعبير شعري تهتز له الذات الشاعرة والمتلقية معا، ذلك "أنّ مهارة الشاعر لا تظهر في المعاني التي يهدف إليها ولكن في الصورة التي تخرج منها هذه المعاني"[1]

ولئن كانت نظرية المحاكاة وليدة الفكر اليوناني، وهي من أبرز ما تغلغل في الفكر النقدي العربي، فإنّ فكرة التخييل جاءت كثمرة لهذه النظرية عند العرب، فالخيال بالنسبة إليهم لم يكن أبداً في معزل عن الصورة الشعرية من خلال دورها في تفعيل القدرات الفردية التي تسهم في عملية الإبداع، فهو القوة الخالقة المبدعة للعوالم الخاصة. ومن هذا المنطلق فإنّ الأدبية عند العرب القدامى، لم تكن لتتحقق في النص الأدبي إلاّ بقوة التخييل؛ لأنه الشرط الأساسي الذي يضمن لأي نص وإنْ كان في حِلٍّ من الوزن أنْ يكون نصاً شعرياً بما توفره لغته من انحراف فيصبح "كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أنْ تستعمله (...) فيكون قوله

---

[1] ــ الدكتور عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي: ص: 181.

ذلك، عند كثير من الناس خطبة بالغة وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر»[2].

ولهذا فليس غريبا حين نلمس اهتمام الفلاسفة المسلمين بالمحاكاة وتركيزهم على فاعلية التخييل الشعري بوصفها تصويراً يشمل جلّ الأشكال البلاغية المحصورة في البيان باختلاف أقسامه كالمجاز والتشبيه والاستعارة والكناية...الخ. إذ أنّ "التخييل الشعري" هو المحرك الأساسي للسلوك الإنساني في الاتجاه الذي يقتضيه ذلك الدور الذي يفترض للشعر أنْ يؤديه في المجتمع الإنساني الفاضل[3]. كتجسيده للمعاناة الإنسانية، وتحويله الماهيات المجردة إلى عالم محسوس إلى درجة تتماهى فيها الحدود بين المرئي واللامرئي وبين المسموع والمنظور، ما دفع بـ "ابن سينا" أنْ لا يُقصِرَ الشعر على الوزن، ويجعل قوامه الأساسي خاصية التخييل الشعري، الذي يجعل الصورة لا تبلغ مداها المنشود وأدبيتها ما لم تقلب المعنوي محسوسا فيُلحَظ كأنه "الشيء يحس نفسه"[4] وهو ما كرّسه ابن رشيق، حين جعل "الشعر إلاّ أقلّه راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه وهو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه"[5]، ليتحول

---

[2] – أبو نصر الفارابي: كتاب الشعر: ص: 92- 93.

[3] – الدكتورة ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص: 63.

[4] – ابن سينا: الشعر: ص: 63. وهو ما ركز عليه بقوله: «ربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول؟ والتصديق إذعان القبول أن الشيء على ما قيل فيه». ابن سينا: المصدر نفسه: ص: 24.

[5] – ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 294.

التشبيه هنا إلى مجرد بنية تصويرية من ذلك الكل الذي هو الوصف، فيصبح هذا الوصف أعمّ وأشمل من تلك الأشكال البلاغية المذكورة آنفاً.

الوصف في نظر ابن رشيق يقابل الغرض الذي يشمل الكثير من الآليات التصويرية بما فيها التشبيه ليُصبح مفعّلاً للخيال وموسّعاً للصورة الشعرية المرتقبة، فيصير التصوير التخييلي أفقا شعريا يشترك فيه الباث والمتلقي ويضم كل البنيات البلاغية الموروثة[6]. ويغدو الخيال الفاعل في العمل الأدبي موصوفاً بخاصية التشخيص إلى جانب الابتكار وإبداع الأشكال الفنية الخالصة فـ "يقلب السمع بصراً"[7] وهنا ابن رشيق يشير إلى دور المتلقي في اندماجه في الصورة المبتكرة وهي تنتقل من وسط مجرد إلى وسط معيش ومن عالم مسموع إلى عالم مرئي مدرك، وكأنه يشرك المتلقي في عملية خلق الصورة الشعرية وتوجيه مداها الإبداعي لذلك كان "أحسن الوصف ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسامع"[8] وهو ما يمثّل له ابن رشيق بقول "النابغة الجعدي"[*] حين وصف الذئب الذي افترس جؤذراً :

---

[6] ـ هذا ما أورده في عمدته حيث جعل الوصف « مناسب للتشبيه، مشتمل عليه، وليس به؛ لأنه كثيراً ما يأتي في أضعافه، والفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء، وإن ذلك مجاز وتمثيل». ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 294.

[7] ـ ابنُ رشيق: المصدر نفسه: ج/2: ص: 295. وينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص:128.

[8] ـ ابنُ رشيق: نفسه: ج/2: ص: 294. ويؤكد ابن رشيق حسية الصورة بجعله أحسن الصور ما جعلت المجرد محسوسا، لذا « كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره أكثر المعاني التي الموصوف بها مركب فيها، ثم بأظهرها فيه، وأولاها به حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته». ابن رشيق: ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 295.

فَبَاتَ يُذَكِّيهِ بِغَيْرِ حَدِيدَةٍ أَخُو قَنَصٍ يُمْسِي وَيُصْبِحُ مُفْطِرَا

إذا مَا رَأَى مِنْهُ كُرَاعاً تحَرَّكَتْ أَصَابَ مَكَانَ الْقَلْبِ مِنْهُ وَفَرْفَرَا[9]

فمناط أدبية هذا النص عند ابن رشيق يكمن في تشكل فحوى الصورة بمعزل عن الآليات الأدبية المألوفة إذ أنّ الوصف يقوم بنفسه في تشخيص المعنوي، وتمثيل المسموع، وجعله مرئياً في قلب السامع أو المتلقي. الحرص على التجسيدِ المجرد جعل الصورةَ الأدبية تنحو نحو الوضوح والإبانة أكثر منها إلى الغموض والتعمية ذلك أنّ "أصل الوصف الكشف والإظهار"[10]؛ أي إظهار الخفي من المعنى في قالبٍ جلي واضحٍ أيضاً، فتكون الصور تشكيلا للمعنوي في إطار المحسوس. وهنا تأكيد لشمولية الوصف التي ذهب إليها ابن رشيق. وتكريس مستمر لخاصية تراسل الحواس، التي تجعل من الفوضى ميزة تتميز بها مدركات الحواس المختلفة[11]. هذا التداخل بين الحواس أمر منطقي تفرضه بشكل عفوي طبيعة الصورة الشعرية في اتساعها المطلق واحتوائها الكبير

ـ أبو ليلى، قيس بن عبد الله، وقيل: حسان بن قيس بن عبد الله بن جعدة بن كعب بن ربيعة، والنابغة لقب اشتهر به: شاعرٌ مخضرم، أدرك الجاهليةَ والإسلامَ. ولد بالفلج جنوبي نجد، وزار اللخميين بالحيرة، ووفد مع قومه على النبي صلّ الله عليه وسلم في السنة التاسعة للهجرة فأسلم، وأنشده شعرا نال إعجاب الرسولِ صلّ الله عليه وسلم فدعا له بالخير. وشهد الجعدي فتحَ فارس، وحاربَ مع علي كرم الله وجهه يوم صفين. وكان أقدمَ من النابغة الذبياني، ولكنِ النابغةَ غطى عليه فلم يُذكر الجعديِ معه. كان مُغلبًا إذا هوجي غُلبَ. واشهرُ شعره المدحُ والهجاءُ والوصفُ. ينظر: ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص: 13 – 17. وابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 289 – 291.

[9] ـ ابنُ رَشيق: نفسه: ج/2: ص: 294.

[10] ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 295.

[11] ـ وهو أمر مذاع عند كثير من حداثيي الغرب والعرب فعلى حد قول بودلير «أن العطور والألوان والأصوات تتراسل». الدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب: ص: 165، وينظر: الدكتور إحسان عباس: فن الشعر: ص: 60.

للمتناقضات والمتنافرات، حيث تصير خاصية اللغة الشعرية هي التراسل والتداخل بين الألفاظ والمعاني المنزاحة عن أصلها الأوّل. فهناك تراسلا في الحواس يرافق في نظر ابن رشيق تراسلا في ألفاظ اللغة الشعرية حيث تكون "الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار"[12]، وهو ما انتهى إليه النقد الأدبي الحديث، حين رأى "أنّ الشعر يكتب للعين مثلما يكتب للأذن"[13].

إنّ الحداثيين يتفقون مع ابن رشيق في حسِّية الصورة وجودتها الإبداعية حين تكون عالما فنيا محسوسا يقرب البعيد من ذهنية المتلقي، ويجسد الإحساس الحقيقي للذات الشاعرة، وكلما نجحت هذه الأخيرة في إبراز الخفيّ من الشعور في قالب حسيّ، كانت قمّة أدبية النص، يقول في هذا المنوال "إبراهيم بن العباس الصّولي"[*] متغزلاً: [من الوافر]

أَرَاكَ فَلاَ أَرُدُّ الطَّرْفَ كَيْلاَ ... يَكُونُ حِجَابَ رُؤْيَتِكَ الجُفُونُ

ولَوْ أنِي نظَرْتُ بِكُلِّ عَيْنٍ ... لَمَا اسْتَقْصَتْ مَحَاسِنَكَ العُيُونُ[14]

أدبية الصورة هنا هي سبب الحكم النقدي الذي جسده ابن رشيق في قوله: "هذا وأبيك البيان، والخبر الذي كأنه العيان"[15] فكان الانحراف

---

[12] ـ ابنُ رَشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 128. وقد أسهب ابن رشيق في هذا الإطار حين مثّل المعنى بالصورة، واللفظ بالكُسْوة، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها، وتضاءلت في عين مبصرها. ينظر: ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 127.

[13] ـ رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأدب: ص: 151.

[*] ـ هو إبراهيم بن العباس بن محمد بن صول، يكنى أبا إسحاق، وهو ابن أخت العباس بن الأحنف، نشأ في بغداد، وتعلم فيها، حتى أصبح أحد من أعلامها فالتحق بالمعتصم، ومن جاء من بعده. توفي سنة 343هـ ينظر: الأصفهاني: الأغاني: ج/ 10: ص: 43. وياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج/1: ص: 164، وابن خلكان: وفيات الأعيان: ج/1: ص: 44.

[14] ـ ابنُ رَشيق: المصدر السابق: ج/2: ص: 107.

اللغوي هو المادة الأساسية التي توفر استحضار الشعور في صورٍ مادية تكفل التمثيل المادي للمعنويات.

الأمر الذي جعل "عبد القاهر الجرجاني" يعظم من شأن التصوير؛ لأنه يدفع بالشاعر أنْ "يقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"[16]. بإثباته أمراً هو غير ثابت أصلا، ليكون التخييل عملية خداع للعقل وضرب من الانحراف اللغوي. هو اختراع الشاعر وابتداعه لصور ذهنية وهمية لا أساس لها في الواقع إلاّ من خلال خياله، لينقل هذه الخدعة وهذا الإيهام المنطلي عليه أصلا إلى نفسية المتلقي آملاً أنْ يشعره بنفس تلك المتعة، واللذة الفنية التي انطلق منها.

ويبدو أنّ كلا من ابن رشد والزمخشري لم يكونا ببعيدين عما ذهب إليه أوائل النقاد. فحسية الصورة وفحواها المادي كانا عامل اشتراك بينهم، إلى درجة أنّ فيها كل رأي نقدي لا يعدو أنْ يكون مجرّدَ تأكيد لما أقرّه ابن رشيق وغيره من النقاد. فابن رشد يرى أنَّ "إجادة القصص الشعري والبلوغ به إلى غاية التمام متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القصية

---

[15] ـ ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 107.

[16] ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ص: 275. وهو ما مكنه إلى اعتباره القدرة الكاملة في صنع الصورة الأدبية نابعة من ادعاء «الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، حيث يُقصد التلطُف والتأويل (...) وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يُبدع ويزيد، ويُبدي في اختراع الصور ويُعيد، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً، ومدداً من المعاني متتابعاً، ويكون كالمغترف من عدٍّ لا ينقطع، والمُستخرج من معدنٍ لا ينتهي». عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ص: 272.

الواقعة التي يصفها مبلغاً يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه»[17].

وغير بعيد عن هذا يرى الزمخشري أنّ التخييل يرفع الخطاب من مستوى الكلام العادي ويجعله قائماً على تمثيل المعنى وتصويره للحسّ، فيتجاوز الآليات البلاغية لينبني على نوع من المزاوجة حتى لكأنه "لا يستعمل لا على جهة الحقيقة ولا على جهة المجاز"[18].

ولا يخرج "حازم القرطاجني" عن هذا المسار النقدي، فيلتقي مع "عبد القاهر الجرجاني" في اعتبار أنّ التخييل إيهامٌ، وأن المتخيّل وهْمِيٌّ، وبؤرة الشعرية عنده تكمن في التخييل والمحاكاة دون المعاني؛ لأنه لا فرق في المعاني أو الأغراض الشعرية سواء أكانت مألوفة أو غير مألوفة، وإنّما الفرق كل الفرق، في مكمن الفنية في هذا المعنى أو ذلك، وهو القدرة على الإيهام بالمعاني[19].

إنه يعلّق صناعة الشعر على التخييل الذي لا يقاس بالصدق أو الكذب، وإنّما يقاس بما يحققه من تصوّر الخيال حقيقة، وبذلك تكتمل الشاعرية فيه. فلا يعدُّ الشّعر "شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو

---

17 ـ ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: ص: 124. ذلك أن المصور فكما أن المصور الحاذق في رأيه هو الذي «يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود، حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى، مع أنها صفات نفسانية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس». ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: ص: 110.

18 ـ أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري (ت538هـ): الكشاف، عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، في وجوه التأويل، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان: (د.ت.): ج/3: ص:153.

19 ـ ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 97 وص: 21.

كذب، بل من حيث هو كلام مخيل"[20]، مما يجعل الشعرية غير منتفية عن النثر، فلا تنتفي عن النثر الشعرية إذا حوى هذا الأخير قسطاً من التخييل والمحاكاة؛ حيث يصير الشعر بدون توفره على عنصر التخييل سبيلا منغلقاً إلى فهم ومهمّة عسيرة لا يفضي إلى شيء[21].

إنَّ عملية تجسيد الواقع المادي في الصورة الشعرية ليس هدفا في ذاته، من شأنه أنْ يحيل فحوى الصورة إلى رسالة تواصلية خالياً من كل هدف فنٍّ أو بعد جمالي يضفي على الصورة تميّزها الخاص ورونقها المنشود؛ لأن "ما يجعل المضمون شعرياً ليس التمثل بما هو كذلك وإنّما هو الخيال الفني"[22] في احتوائه للواقع وإعادة بعثه من جديد في ملابسات وعوالم جديدة لا تقرّها إلاّ الصورة الشعرية.

يصير التخييل السمة المميزة للأدب، أو السمة الخاصة التي تكسب القول صفة الشاعرية التي "لا تتوفر إلاّ بوجود المحاكاة، ولهذا فإنَّ القول إذا توفّر له عنصر المحاكاة (التخييل) وافتقد الوزن سمي قولاً شعرياً"[23].

فأصل الصورة الفنية إذاً هو الخيال، وإنه كما يرى أدونيس واحد من الملامح الأساسية الأربعة في الحركة الشعرية العربية الجديدة، الحداثية؛

---

[20] ـ حازم القرطاجني: المصدر نفسه: ص: 63.

[21] ـ « فما كان من الأقاويل القياسية مبيناً على تخييل وموجودة في المحاكاة فهو يعدُّ قولاً شعرياً». حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 67. ينظر: الدكتور الشيخ بوقربة: مفهوم الشعر في التراث النقدي المغاربي: 143.

[22] ـ هيغل: فن الشعر: ص: 13.

[23] ـ الدكتورة إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص: 84، ينظر: رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأدب: ص: 25.

لأنه "القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع، أي القـوة الـتي تطـل علـى الغيـب وتعانقـه فيمـا تنغـرس في الحـضور"[24].
فالصورة تعبير عمّا لا يمكن للكلمات التعبير عنه، كما أنّها جـوهر الـشعر وعماده، باستطاعتها ـ من خلال طاقاتها الفنيـة ـ أنْ تمـرق بالقـارئ مـن منطق المنطق.

وبهـذا يمكـن القـول بـأنّ الـصورة الـشعرية غـدت في نظـر جـل النقاد القدماء تعبيراً عمّا لايمكن للكلمات التعبير عنه، كما غدت احتواءً يُتَجَاوَزُ فيه كلّ الأطر والأشـكال البلاغيـة المألوفـة: مـن مجاز وتـشبيه اسـتعارات وأنماط بيانية أخرى؛ لتشكيل أبعادها الفنية. غير أنَّه تجاوز طالما كان يعود بالشعراء من جديـد إلى إحيـاء تلـك الآليـات الموروثـة؛ لأنها عمـاد الـنص الأدبي وركيزته الأساسية في التصوير لم يجد الـشعراء بـديلا عنهـا. وهـم في صـدد الجمـع بـين الواقـع المـادي في حِـسِّيَتِهِ وخلجـات الـذاتِ في تأزماتها الداخليـة، وفي مـسايرة الواقـع الحـضاري وتغيراتِـه. وكـان المجاز أولى تلك البنيـات التـصويرية الـتي سـاير بهـا الـشاعر القـديم مـتغيراتِ الحيـاةِ ومستجداتِ الأمور.

أولاً: المجاز:

جاء في خزانة الأدب أنّ المجاز «هو عبارة عن تجوز الحقيقة فإن المراد منه أن يأتي المتكلم بكلمة يستعملها في غير ما ضعت لـه في الحقيقـة في أصل

---

[24] ـ أدونيس: زمن الشعر: ص: 138.

اللغة»[25]، وقال ابن الأثير «وأما المجاز فهو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة»[26]، كما يقول صاحب الطراز: «قولهم: جزت موضع كذا إذا تعدّيته، أو من الجواز الذي هو نقيض الوجوب، والامتناع، وهو في التحقيق راجع إلى الأوّل، لأنّ الذي لا يكون واجبا ولا ممتنعا يكون متردّدا بين الموجود والعدم (...) فاللفظ المستعمل في غير موضوعه الأصلي شبيه بالمتنَقّل فلا جرم سمّي مجازا (...) وأحسن ما قيل فيه: ما أفاد معنى غير مصطلح عليه في الوضع الذي وقع فيه التخاطب لعلاقته بين الأول والثاني»[27].

ولا تختلف الرؤية الحديثة للمجاز عن رؤية البلاغة العربية القديمة. ويمكننا تلخيصها في اعتبارها إياه «كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز[28]، لذلك كانت « الكلمات «العدول»، «التحويل»، «الاتساع»، «المجاز» تلتقي حول مفهوم واحد تقريباً هو العدول عن الأصل إلى الفرع»[29].

---

[25] ــ ابن حجّة الحموي: خزانة الأدب: ج/ 2: ص: 440. ينظر: ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن: ص: 103. و السكاكي: مفتاح العلوم: ص: 468.

[26] ــ ابن الأثير: المثل السائر: ج/ 1: ص: 105.

[27] ــ يحي بن حمزة العلوي: الطراز: ج/1: ص: 32.

[28] ــ الدكتور لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب: ص: 26.

[29] ــ الدكتور مصطفى السعدني: العدول، أسلوب تراثي في نقد الشعر: منشأة المعارف: الإسكندرية: مصر: سنة: 1990م: ص: 17.

يعتبر المجاز مصدرا من مصادر التوسع اللغوي، بما يحمّل الكلمة من معنى جديد إضافة إلى المعنى القديم، كما أنّه الدليل على قدرة اللغة في امتصاص المفاهيم الجديدة، وإنّ أي تضييق في المجاز يخنق اللغة ويجعلها أقلّ قدرة على التكيف مع ما يتدافع في فكر المبدع من أفكار، ومع ما يجيش في نفسه من معانٍ ومشاعر، فتُحمّل اللغة من خلاله إشارات تختلف في علاقتها وتتباين في دلالاتها.

إنَّ التحول الدلالي هو المقياس الرئيس للفصل بين الكلام المجازي والكلام العادي، من خلال ما يوفره من صور فنية توحي بحرية المبدع، وتقر ببعثه للحياة في الكلمات، ليكون بذلك أهم خاصية للغة الشعرية، وقد عبر عن هذه النظرة التجاوزية "أرسطو" حين نظر إلى المجاز على أنّه "نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر"[30]، وهو ما لخّصه "ابن رشد"، لمّا اعتبر هذا التغير في اللغة هو الذي يؤكد "أنَّ القول الشعري الحقيقي سمى شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر"[31]، وكما أنّ النقاد العرب لم يخرجوا عما أقرّه "أرسطو"، فاعتبروا المجاز أهم آلية بلاغية يمكنها أنْ توفر للكلام أدبيته؛ لأن الشعر يكون أبلغ إذا ما "صادف شروط الفصاحة،

[30] ـ أرسطو طاليس: فن الشعر: ص: 58. لأن الشاعر عنده كالمحاكي « شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة، أن يتخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث، فهو يصور الأشياء، إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن يكون. وهو إنما يصورها بالقول» المصدر نفسه: ص: 71، 72 .

[31] ـ ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: ص: 149.

وأبدعَ إذا تضمَّن أسباب البلاغة، ويشهد (...) للقول الأخير: أنَّ معظم براعة كلام العرب في الشعر»[32].

وابن رشيق لم يكن في تفكيره النقدي بمنأى عمن سبقه من النقاد، فعدَّ المجاز فخراً للعرب من حيث هو "دليل الفصاحة ورأس البلاغة، وبه بانت لغتها على سائر اللغات»[33]، لِمَا يفتحه من سبل إبداعية تحمل اللغة الشعرية من المباشرة الدلالية إلى الإيماء والتلويح المعتدلين، وهو ما جعل ابن رشيق ينظر إلى "ما عدا الحقائق من جميع الألفاظ، ثم لم يكن محالا محضا، فهو مجاز لاحتماله وجه التأويل»[34].

فالتأويل هنا شرط يُخرج البنية المجازية من إطارها الدلالي المحدود إلى الإطار الدلالي المفتوح، ولذلك عَدّ النص الأدبي الحق هو ما أعطى معناه بعد مطاولة؛ لأنه يحتمل مع فصاحته وكثرة استعمال ألفاظه وسهولة تركيبه معاني شتّى، يحتاج الناظر فيه إلى تأويلات عدة وترجيح ما يترجح منها بالدليل[35]. لتكون أدبية النص عند ابن رشيق متجاوزة للبعد الدلالي كما هي متجاوزة للمستوى الإيقاعي الموسيقي إلى أبعاد أخرى

---

[32] ــ أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن: ص: 155.

[33] ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 265. وقد قال الجاحظ من قبله عن المجاز « وهذا الباب مفخر العرب في لغتهم وبه وبأشباهه اتسعت». الجاحظ: كتاب الحيوان: ج/5: ص: 426.

[34] ــ ابنُ رَشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 266. كما أن عبد القاهر الجرجاني جاء بنفس النظرية حينما ربط بين المجاز والتأويل فقال «ولا يتخلَّص لك الفصل بين الباطل وبين المجاز، حتى تعرف حدَّ المجاز، وحدُّه: أنَّ كلَّ جملة أخرجتَ الحكم المُفادَ بها عن موضعه من العقل لضربٍ من التأوُّل فهي مجاز» عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ص: 385. وهذه النظرية تتجسد حديثا عند الأسلوبيين في «الانحرافات الموضعية والمعجمية والدلالية والنحوية والتركيبية والاستبدالية، لا ينشأ عنها عند القراءة تفسير أحاديّ». عاطف جوده نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير: ص: 151.

[35] ــ ينظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير: ص: 454.

قائمة أساساً على المجاز[36]. فتجعل هذه الأبعاد النص الأدبي متجاوزاً للطريقة الاعتيادية ليتشكل ضمن معانٍ كثُر؛ لكن في إطار يشترط فيه الوضوح، وعدم المساس في الآن ذاته بما يغشى الحقيقة التي يتهافت عليها المتلقون.

هكذا يكتسب النص أدبيته بواسطة المجاز الذي يمثل بالمفهوم الحديث "الإنزياح"من خلال ما يوفره من انحراف فلا تقلُّ شعريته عن شعرية الإيقاع أو التلقي مثلاً فهو "يسمّى الشيء باسم ما قاربه، أو كان منه بسبب"[37]، إذاً علاقة اللفظ لا تتعلق بالمعنى الأصلي، ولا تتحدّد به تحديداً معياريا؛ ولكنها تقاربه، لتتماهى بين اللفظ وما وُضِع له من معنى وبين ما قُصِدَ به في هذا السيّاق أو ذاك، ومن هنا تنشأ المفارقة بين هذا الانحراف والحقيقة باعتبار أنّ الأول يتميّع في معاني متعدّدة، بينما الثانية لا تمتلك إلاّ معنى فردياً وأحادياً.

فالخطاب في ظل هذا الانحراف لا يَعْدِلُ عن المواضعة اللغوية عدولا تاماً، بل يظل منجذباً نحو قطبين متنافرين: أولهما يَنْزُعُ فيه إلى تجاوز المخبر عنه

---

36 ـ ينظر: ابن رشيق: نفسه: ج/1: ص: 122.

37 ـ ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 266. وقد مثل ابن رشيق لذلك بقول جرير بن عطية:

إذا سقط السّماءُ بأرض قومٍ رعيناهُ وإنْ كانُوا غضابَا

فأراد المطر لقربه من السّماء، ويجوز أن تريد بالسّماء السحاب؛ لأنّ كلّ ما أظلّك فهو سماء. وقال: «سقط» يريد سقوط المطر الّذي فيه، وقال: «رعيناه»، والمطر لا يُرعَى، ولكن أراد النّبتَ الذي يكون فيه، فهذا كلّه مجاز. ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 266.

لم أعثر على البيت في ديوان جرير، وقد نسبه محقق الصناعتين إلى معاوية بن مالك (معوّد الحكماء). ينظر أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص:276.غير أنه في تأويل مشكل القرآن دون نسبة. ينظر: ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن:135.

تجاوزاً كلياً فيكون المجاز. وثانيهما تجسد عملية اللجم، لتكون الحقيقة. فلا أدبية للنص حينما يعمد الأديب إلى استعمال الكلمات القاموسية المتجمدة، وإنّما تتحقق الأدبية حينما يُخرج الأديب هذه الكلمات من مالوفيتها لينتجها إنتاجاً بما تكتسبه من قدرة إبلاغية أدبية من خلال جمعها بطرفي نقيض وهما الانحراف والتركيب النمطي. أو المجاز والحقيقة. فالانحراف اللغوي هو مناط أدبية النص؛ لأن الأصل في استعمال المبدع للغة وتوظيفها يعود لما يبعدها عن سطحيتها "على حدّ تعبير الأسلوبين أنّه صياغة لغوية قائمة على الانحراف بما يوفّر له خصوصية تميزه عن غيره من أنواع التركيب اللغوي"[38].

النص الأدبي يخرق بفضل المجاز قانون المواضعة؛ ليجعل الدال في مهبّ التعدد الدلالي، وهذا ما يُعرف حديثا عند "الأسلوبيين" بـ (**L'écart**) لتصبح بذلك لغة النص غاية لا مجرد وسيلة. فتكون ماهية الأدبية في النص الأدبي من خلال لغته الأدبية ومدى مناقضتها واختلافها عن اللغة النموذج، وبذلك يتحدد مفهوم "الانتقاء المركزي، الذي سرعان ما سيقترن

---

[38] ـ الدكتور عاطف جوده نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير: ص: 36.
فالكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة كما يرى أبو ديب لا تنتج الشعرية، وإنّما تنتج هذه الأخيرة بخروج الكلمات عن طبيعتها المتواضع عليها إلى طبيعة مجازية جديدة، ليكون هذا الخروج خلقا لما يسميه بالفجوة مسافة التوتر. ينظر: كمال أبو ديب: في الشعرية: ص: 38.
وهو ما رآه كذلك صلاح رزق في اعتبار « فنية العمل الأدبي أو جوهر العملية الشعرية، رهنا بهذه المرحلة (التركيب) لأن كثيراً من النقاد القدامى والمحدثين علقوا هذا الأمر على التصوير والمجاز والمقدرة الخيالية للمبدع، فطرافة الأداء، والعدول عن المألوف والانحراف المنظم المحسوب عن اللغة العادية يتبدى، من خلال المجاز والتصوير واستحداث العلاقات بين مكونات التركيب». الدكتور صلاح رزق: أدبية النص: ص: 214-215.

بمفهومي المعيار (La norme) والإنزياح (L'écart)"[39]. باعتبار أنّ هذين المقياسين هما وجه التحديد للغة الشعرية، ومن ثمّ "الأدبية".

ويمكننا إسقاط هذه الرؤية الحداثية على نقد ابن رشيق، وحصرها فيما عبر عنه بالاتساع[40]، وما يوفره من تأويلات تمليها اللغة الأدبية جراء كل قراءة متجدّدة، نظراً لخروج تأويل البيت عن تصور المبدع نفسه، ومن ذلك بيت "امرئ القَيس":

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبرٍ مَعاً   كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[41]

فالشاعر قال بيته واتسع فيه، كي يضمن له تحقق التأويل، فأتت المعاني متباينة؛ لاحتمال اللفظ وجوهاً متعدّدة أدت إلى اتساع المعنى فيه، فكان نصا محتملا متأوّلاً؛ لأنه يحتمل أكثر من تأويلين، فهو يريك المتضادات في وقت واحد ويجمع بين المتنافرين اللذين لا اجتماع بينهما في وقت واحد، من إقبال، وإدبار، وربّما أراد أنّه يصلح للكرّ والفرّ، كما يحسن مقبلا ومدبراً، في الآن ذاته، وقال بعضهم: إنّما أراد الإفراط، فزعم أنّه يُرى مقبلا ومدبرا في حال واحد عند الكرّ والفرّ لشدة سرعته، واعترض على نفسه، واحتجّ بما يوجد عيانا، فمثّله بالجلمود المنحدر من قنّة الجبل، فإنّك ترى ظهره في النصبّه على الحال التي في بطنه وهو مقبل إليه[42].

---

39 ــ جان ماري كلينكينبرغ: من الأسلوبية إلى الشعرية: تقديم وترجمة فريدة الكتاني: مجلة نوافذ: العدد التاسع: جمادى الأول 1420 هــ / سبتمبر 1999 م: المملكة العربية السعودية: ص: 20.

40 ــ كابن حجّة إذ يقول: «هذا النوع أي الاتّساع يتّسع فيه التأويل على قدر قوى الناظم فيه، وبحسب ما تحتمل ألفاظه من المعاني». ابن حجّة الحموي: خزانة الأدب: ج/ 2: ص: 403.

41 ــ امرؤ القيس: الديوان: ص: 83.

42 ــ ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 93.

كما شبّهه في سرعته وشدّة جريه، بصخر عظيم حطّه السّيل من أعلى الجبل، فإذا تهاوى من عل كان شديد السرعة، فكيف به إذا دفعته قوّة السّيل من ورائه، كما يمكن اعتبار قوله: كجلمود صخر حطّه السّيل من عل: إنّما هو الصلابة، لأنّ الصخر كلّما كان أظهر للشمس والريح كان أصلب. وقيل: أنّه جبل بعينه اسمه "عل".

هكذا تراوحت المعاني والتأويلات بين الحقيقة والمجاز، فكانت الأولى في المعنى المتداول القريب وهو الذي يصل إليه القارئ العادي دون عناء وكلفة، وهو حسّي جمع بين سرعة الفرس والسيل النازل من أعلى الجبل. أما الثاني فاقترن بالمجاز والتأويل وتعلق بقدرة التخييل عند المتلقي، كرؤية الظهر والبطن على السواء في حالة الإقبال، وهنا تكمن مفارقة التأويل عن مقصد الشاعر. وهو ما يؤكد عليه ابن رشيق في قوله: "ولعلّ هذا ما مرّ قط ببال "امرئ القَيس" ولا خطر في وهمه، ولا وقع في خَلَده، ولا روعه"[43]. وصرنا "نفهم المؤلف بأفضلَ مما فهم نفسه"[44].لكننا في الوقت ذاته عاجزون عن التعبير عن هذا المعنى بالشكل التأويلي الذي أراده الشاعر بالرغم من استطاعتنا "إعادة صياغته بكلمات أخرى في اللغة نفسها أو ترجمته إلى لغة أخرى"[45] فإنّ هذه الإعادة أبداً لا تكون كما أراد الشاعر المعنى لما فيه من بُعد مُتسع؛ لأن اللغة في عبارة الشاعر وبالرغم من هذا التنقل بين العبارات واللغات قادرة على الاحتفاظ بهويتها الدلالية.

---

[43] — ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 93.

[44] — بول ريكور: نظرية التأويل وفائض المعنى: ص: 54.

[45] — بول ريكور: المصدر نفسه: ص: 34.

فهذا الاتساع المعروف حديثا بالانزياح بمفهومه العام هو الذي يسميه "كمال أبوديب" بالفجوة: مسافة التوتر؛ أي الأدبية، التي لا تتحقق إلاّ حيث يكون الانزياح، والخروج عن نمطية اللغة وبالتالي نمطية النص، وبذلك تكون الخلخلة للنظام اللغوي وبنية النص. فيتعامل المتلقي مع النص باعتباره يحمل معنى خفياً، ينبثق عن شعرية الانزياح، ليصبح التحويل والانحراف القصدي هو نواة الصورة وسرّها. هكذا يُعْتَدّ بهذه الآلية البيانية؛ لأن "من شأنها أنْ تضفي على الأثر الأدبي قيمة كانت محجوبة من قبل على الأنظار، وإذا كانت هذه القيمة تتمثل في شيء فإنّما تتمثل في تجاوز المعنى الحرفي إلى المعنى الكلي للتركيب"[46]. فمفهوم شعرية الانزياح يتجلى في ذلك التحول لمكونات النص الأولية في سياقه لتكون دالة على الشعرية.

لذاك كان تفضيل ابن رشيق للتعريض على التصريح؛ لاتساع الظن في الأول، وشدة تعلق النفس بالمجاز وبالمراوغة في الكلام، وبالبحث عن معرفة المعنى وطلب حقيقته بخلاف التصريح الذي يكون بالألفاظ الحقيقية [47].ونجد هذا المفهوم بذاته عند النقاد السابقين لابن رشيق: ابن قتيبة يربط المجاز بكل الآليات البيانية بما فيها الاتساع فيقول «وللعرب المجازات في الكلام ومعناها طرق القول ومآخذه»[48]. كما اعتبر أبو العباس ثعلب جودة النص لا تحيد عن لطافة المعنى، التي تتحقق بالدلالة على

---

46 ـ الدكتور لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب: ص: 141، والدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب: ص: 87.

47 – ينظر: ابنْ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 172/ 173.

48 – ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن: ص:20.

المعنى تعريضاً لا تصريحاً، فقال: «ومن لطف المعنى كل ما يدل على الإيماء الذي يقوم مقام التصريح لمن يُحْسن فهمه واستنباطه»[49]. أما ابن طباطبا فرأى أن المعنى في « التعريض الخفي، يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه»[50]؛ لأن التعريض يكون عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما.

وهذا ما ذهب إليه العديد من النقاد العرب زمن ابن رشيق أو بعده، فـ "عبد القاهر الجرجاني" يُقرُّ أنَّ الصنعة الشعرية "إنَّما تمدُّ باعها، وتنتشر شعاعها، ويتَّسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل"[51]، كون الوصول إلى دلالة الألفاظ الحقيقية وحدها، لا يغني في الوصول إلى ما يجيش في نفس الإنسان من معانٍ، فكان من الأجدر أنْ يستعين الفكر الإنساني بشيء آخر يعضد هذه الحقيقة، وقد تمثل ذلك في المجاز أو الاتساع أو التعريض، وما ينبثق عن هذه الآليات من اشتقاق للمعاني وابتكار للصور، وهو ما يعرف عند "عبد القاهر الجرجاني" بالمعنى ومعنى المعنى إذ أنَّ "صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر"[52].

---

49 – أبو العباس ثعلب: قواعد الشعر: ص: 43.

50 – ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 55.

51 – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ص: 272.

52 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص: 204.

لقد تكلم الإمام "عبد القاهر الجرجاني" عن مراوغة المدلول للدال، واعتبر تلك المراوغة من وظائف اللغة في حالة اعتمادها على الانحراف، حتى تعيق المتلقي في الوصول إلى غايته إلاّ بعد أنْ يكابد البحث ليكتشف المعنى نتيجة تمنع وتحجب هذا الأخير. فالمعنى إذا أتى "ممثلاً فهو الأكثر ينجلي لك بعد أنْ يُحْوِجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر والهمّة في طلبه. وما كان منه ألطف، كانت امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر واحتجابه أشدّ. ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى، وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنّ وأشْغَف"[53].

مما يجسد مكمن الاختلاف بين الشعر والنثر الفي، ويجعله ماثلا في درجة العدول. مُبْعِداً النّصّ عن الدقة؛ لأن الأدبية تتوفر حين تتوسع درجة التناغم، المفضية إلى مدى تمَنّع تلك الحقيقة من التكشف بكل سهولة ويُسْرٍ، فالمواضعة تقوم على تحقيق عملية التوصيل والإفهام من قبيل استخدام اللفظ على الحقيقة في النثر، بينما يقوم الشعر في استخدامه الخاص للفظ عن طريق التعريض أو التحوير (déviation) عن الدلالة المتعارف على مواضعتها إلى استخدام مجازي[54].

---

[53] ــ عبد القاهر الجرجاني: المصدر السابق: ص: 139.

[54] ــ ينظر: الدكتور محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية: ص: 79. و الدكتور عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة: سلسلة عالم المعرفة: الكويت: أوت: سنة: 2001 م: ص: 374. وهذا ما أقر به النقد الغربي حينما اعتبر أن «وظيفة النثر إدراكية ووظيفة الشعر إيحائية». جون كوين: بناء لغة الشعرية: ص: 228.

ميزة النص الأدبي عن غيره من النصوص، أنّه نص مفتوح على احتمالات متعددة وقراءات مختلفة، وهو ما رمى إليه "السّجلماسي"[*] حين اعتبر الاتساع "مقول بجهة عموم الاسم على إمكان الاحتمالات الكثيرة في اللفظ الواحد، بحيث يذهب وَهْمُ كل سامع إلى احتمال من تلك الاحتمالات، ومعنى معنى تلك المعاني، وقول جوهره في صنف البديع والبيان هو صلاحية اللفظ الواحد بالعَدَدِ المتعدد للاحتمالات من غير ترجيح. وقيل هو أنْ يقول المتكلم قولا يتسع فيه التأويل وقيل هو توجه اللفظ الواحد إلى معنيين اثنين (...) والشريطة في هذا النوع هو تقادم الاحتمالات وتكافؤ التأويلات والأدلة العاضدة للتأويلات فإنْ ترجح أحد الاحتمالين واعتضد أحد التأويلين خرج عن جنس الاتساع"[55]. هذا التعظيم لشأن المجاز اتسع إلى جل النقاد العرب فإبراهيم العلوي يجعل من الحديث عن الحقيقية والمجاز وبيان أسرارهما « من أعظم قواعد علم البيان ومن مهمّات علومه، وسر جوهره، لا يظهر إلا باستعمال المجازات الرشيقة والإغراق في لطائفه الرائقة، وأسراره الدقيقة الفائقة،

[*] – هو أبو محمد القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري السجلماسي، وقد سكتت المصادر عن ذكره، وهو من مواليد النصف الثاني من القرن السابع للهجرة عاش في عصر بني مرين، وقد صرح السجلماسي بالسنة التي فرغ فيها من إملاء كتابه وهي سنة (704هـ)، ارتحل إلى فارس للأخذ عن علمائها، وجلس للتدريس بها، ومن أهم مؤلفاته المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، وكانت وفاته في العقد الثاني أو الثالث من القرن الثامن للهجرة (ينظر علال الغازي مدخل كتاب المنزع البديع ص70-37).

[55] – السجلماسي: المنزع البديع: ص: 429.

كالاستعارة، والكناية، والتمثيل، وغيرها من أنواع المجاز، وكلما كان المجاز أوقعَ فالفصاحة والبلاغة أعلى وأرفع»[56].

لتكون هذه التأويلات الواردة عقب النص الأول، أو ما بين النصوص اللاحقة عبارة عن "القصدية الشفّافة للنّص، التي تدحض كلّ تأويل هش»[57]. هكذا يكون النص الأدبي في حاجة إلى الخروج عن المواضعة، ليحقق المعنى بالمستوى البلاغي، أي الأدبي، وليجعل من الأدبية في حقيقتها خروجاً على المألوف.

فالتعريض يطلق الكلام، ليشير إلى غير المعنى الحقيقي، ويفهم من خلال السياق الأصلي، فهو يقابل الاتساع الذي يعتمد قائله على المفاجأة والتضليل أو الإيهام، فيكون النص أوسع مجالا والنفس به أعلق؛ لأن المتلقي يسعى إلى الإطاحة بالمعاني، لأنّها حين تأتي بصورة انحرافية، يتكلّف ويجتهد في فيبحث عن حقيقتها، وتصبح غائية اللّغة غير متعلقة

---

[56] ـ يحي بن حمزة العلوي: كتاب الطراز: ج/1: ص: 23. كما أن الحلبي قد اعتبر التعريض «أبلغ من التصريح لاتساع الظن في التعريض وشدة تعرّض النفس بالكناية عنه والبحث عن معرفته وطلب حقيقته بخلاف التصريح». ابن الأثير الحلبي (ت737هـ): جوهر الكنز: ج/2: ص: 6.

[57] ـ أمبرتو إيكو: التأويل، بين السيميائيات والتفكيكية: ترجمة وتقديم سعيد بنكراد: الطبعة الأولى: المركز الثقافي العربي: بيروت: الدار البيضاء: سنة: 2002م: ص: 100. وهو ما قال به «جون كوين» عندما عدّ «لا منطقية القصيدة شيء أساسي لكنها ليست مجانية، إنّ ثمنها الذي لابد أن تدفعه هو أن تولد نظاماً أو منطقاً آخر من خلال الصورة ومن داخلها يتم في وقت واحد ضياع المعنى والعثور عليه». جون كوين: بناء لغة الشعر: ص: 226.

بالإفهامية، أما إذا وردت المعاني على وجه الحقيقة والصراحة فإنّ المتلقي يتلمسها بسهولة دون جهد فتكون معرضة للترك والنسيان[58].

المطلوب من المبدع أنْ يخفي معناه ويلبسه بمعانٍ أُخر، فيسلك طريق الاتساع الذي يحقِّق للخطاب أدبيته من خلال تلك الاحتمالية، التي تخلق لنا نصوصا ومعاني ثانوية ما كان المبدع الأول ليحلم بها أو لتخطر بباله. هذه النصوص تفطن لها النقد الحديث وسمّاها "بالنص المحتمل"الذي يمثّل "التعدد الدلالي للوحدات الكبرى للخطاب"[59].

كان هذا التشتيت للمعاني والتعدد للمدلولات، بالرغم من توحد الدال، هو ما يحقق للنّص أدبيته فيحيا النصُّ حياةً متجددةً بتجدّد التأويلات وتعدّدها عبر العصور والأزمان "ممّا يعطي للعبارة مجالا دلاليا متّسعا تسمح للمتلقي أنْ يختار لها ما يشاء من المدلولات ويجد لكلّ مدلولٍ تفسيراً منطقياً يقبله العقل، ممّا يجعل النّص واحدا والمعاني جملة، وهو بذلك يساهم في تطوير الوظيفة الإيحائية للخطاب الشعري"[60].

المجاز بنية نصية تُكسب اللغة الشعرية أدبيتها. وآلية تمكن الشعراء من مسايرة الركب الحضاري المتطور. لذا عدّ المجاز الجانب المتحرّك من اللغة

---

58 – وهذا ما أفضى إليه النقد الحديث لمّا اعتبر اللغة عند الشاعر ليست وسيلة لسواها، بل هي غايته التي يروم نقلها في الجمل والكلمات؛ لأن الشعر ما يحطم اللغة العادية إلا لأجل إعادة بناءها على مستوى أعلى، فتكون اللغة الشعرية مشحونة بالتصوير بدءاً من أبسط أنواع المجاز. ينظر: الدكتور لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب: ص: 62، وجان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 49. رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأدب: ص: 25.

59 – جوليا كريسطيفا: علم النص: ترجمة فريد الزاهي: الطبعة الثانية: دار توبقال للنشر: المغرب: سنة 1997م: ص: 55.

60 – محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري: ص: 136.

الذي بإمكانه أنْ يحتوي حركة الحضارة "لأن المعاني إنّما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا"[61]، لذا كان يستشهد بالمولدين في المعاني وبالقدماء في الألفاظ وعدّ أبو نواس نموذجا لذلك، ويؤكد هذا المنحى العتابي حين ورد عليه جماعة من الكتاب « وفي يده رقعة، وقد أطال فيها النظر والتأمل، فقال: أرأيتم الرقعة التي كانت في يدي؟ قالوا نعم. قال: لقد سلك صاحبها واديا ما سلكه غيره، فلله درّه !!، وكان في الرقعة قول «أبي نواس»: [من الكامل]

رَسْمُ الكَرَى بَيْنَ الجُفُونِ مُحِيلُ   عَفَّى عَلَيْهِ بُكىً عَلَيْكَ طَوِيلُ

يَا نَاظِراً مَا أَقْلَعَتْ لَحَظَاتُهُ   حَتَّى تشَحَّطَ بَيْنَهُنَّ قَتِيلُ[62]

وهو ما جعل ابن رشيق يعتبر المجاز "في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعاً من القلوب والأسماع"[63].

هكذا تتمثل عناية ابن رشيق بالمجاز المبنية على ما يُثيره من مفارقة دلالية، خاصة في حالة الانتقال اللغوي من المواضعات المعروفة إلى

---

[61] ـ ابنْ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 236.

[62] ـ ابنْ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 120 والبيتان عند أبي نواس الحسن بن هانئ: الديوان: حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي: دار الكتاب العربي: بيروت: لبنان: (د.ت.): ص: 255.

كما كان ابن الرومي «أولى الناس ـ المولدين ـ باسم الشاعر؟ لكثرة اختراعه، وحسن افتنانه». المصدر نفسه، ج/1: ص: 286

[63] ـ ابنْ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ج/1: ص 266 هذه النظرية مجسدة بالمقولة العربية القديمة. المجاز أبلغ من الحقيقة وأن الكناية أبلغ من التصريح؛ لأن الأديب يحتاج إلى أن ينطلق من حقله ليتجاوز اللغة الطبيعية. ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص: 55. مما جعل النقد المعاصر يعرف المجاز أو الانزياح المجازي بالتفرد الأسلوبي لأنه خرق لقانون اللغة، فهو « صورة بلاغية، وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي». جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 41.

المواضعات المستحدثة التي تفتح أمام القارئ أبعاداً دلالية، تمكّنه ـ ولو نسبياً أو آنياً ـ من فك البعد التخييلي لهذه الصورة أو تلك، من خلال ما تطرحه من ألفاظ، فتكون اللغة الشعرية مستمدة لطاقتها "الإيحائية وحقيقتها من تعاليها، أي من كونها تتجاوز الواقع، أو بتعبير أدق، من كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع. إنّ معناها كله هو في رفضها الزمن المباشر"[64].

فيكون المجاز غير مُقتصرٍ على تجاوز اللغة العادية، وإنّما يتجاوز حينئذٍ هذا الواقع الذي ينشئ هذه اللغة. ويكون التسليم بأن الشاعر لا يتكلم مثل كل الناس؛ لأن لغته غير عادية، فهو يَتجاوز بها كل مألوف يومي، ليكون الفرق الجوهري بينه والإنسان العادي كامناً في كيفية التعامل مع المادة اللغوية أساساً، فهو الذي يتفرد بالقدرة على الإتيان "بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمر، وحاز على قصب السبق"[65].

كما أنّ هذا الاهتمام ببنية المجاز من طرف ابن رشيق، هو في الأصل اهتمام بما تحققه هذه البنية، من تأثير في المتلقي أثناء تعامله مع الخطاب الأدبي؛ لأن الشعر العربي القديم كان مسخراً في الغالب بالوظائف الخطابية، إلاّ أنّه لم يغفل "صفته الجوهرية وهي الإنزياح"[66]. هكذا

---

[64] ـ أدونيس: زمن الشعر: ص: 95.

[65] ـ ابن رشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 265. والملاحظ أن القرطاجني قد تابع سبيل ابن رشيق في كسر الحدود الواقعية أمام الشاعر؛ لأنه وحد من دون الناس بإمكانه تصريف الكلام وإطلاق المعنى وتقييده، وتصريف اللفظ وتعقيده، ومدّ المقصور وقصر الممدود. ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 143.

[66] ـ الدكتور محمد العمري: البلاغة العربية: ص: 204.

ارتبطت الأدبية الجمالية بالمجاز عند ابن رشيق، وهو ما يؤكده النقد الأدبي الحديث، حين جعل "المجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري"[67].

وعلى هذا الأساس صار المجاز هو الآلية البلاغية الوحيدة الكفيلة بأنْ تمنح الشعر خصوصيته من بين النصوص الأدبية الأخرى؛ ومن هنا أعطيَ للشعر تعريف بأنه "عدول عن طريق الخيال الذي يوحّد بين المشاعر المتضادة ويعدّل منها بحيث تصير نتاج مفاعلات عدّة"[68]. فلم يعُد الوزن الفاصل الوحيد بين ما هو نثري وما هو شعري. فالمجاز هنا يغدو خصيصة شعرية لا تتوافر إلاّ حيث تنزاح الدلالة عن موضعها الأصلي، مما يجعل "للشعر لغة خاصة، لا تصلح في التعبير النثري (...) من هنا يمتاز الشعر من النثر باللغة ذات الأساليب المميزة، والطبيعة المجازية المكثفة"[69]. فهو ينقل اللغة النصية، من نطاقها التخاطي المألوف إلى النطاق الفني المتجاوز حيث تغدو اختراقا للمحدود إلى اللامحدود، وانفلاتاً من نمطها التراتي التقليدي. ومع ذلك فهو "يؤدي وظيفة في التعبير لا تقل عن وظيفة الحقيقة، إنْ لم تكن تفوقها، حيث يؤدي ما لا تستطيع الحقيقة أداءه (...) ومن هنا جاء القول بأنّ المجاز أبلغ من الحقيقة، والكناية أبلغ من التصريح"[70].

---

67 ــ عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة: ص: 40.

68 ــ الدكتور مصطفى السعدني: العدول: ص:7.

69 ــ الدكتور الشيخ بوقربة: مفهوم الشعر في التراث النقدي المغاربي: ص: 111.

70 ــ الدكتور طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي: ص: 255.

هكذا يُعدُّ المجاز قاعدةَ التوسع في المعنى اللغوي، بفتحه فضاءات جديدة غير تلك القديمة التي تتمتع بها الكلمات، فتضطلع اللغة من خلاله بوظيفة شعرية أو لنَقْل جمالية تأثيرية تتميز بها النصوص الأدبية عن غيرها، ومَّا يزيد في صلابة هذه القاعدة، أنَّ قَوامها آليات متعددة أهمها التشبيه في الدرجة الأولى، ثم يأتي بعده باقي الأغراض المجازية.

ثانياً: التشبيه[*]:

شغل التشبيه اهتمام نقاد الأدب قديما وحديثاً، باعتباره أحد الخصائص البلاغية وأصل الشعرية، فضلا على أنَّه يشكل قاعدة الخيال أو التصور، به يستوفي النص جانبا من أدبيته، فكانت بداية الاهتمام به من تحديد معالمه ثم مروراً بفك مبهمه وغموضه وانتهاء بأهميته وضرورته في النص الأدبي، وقد عُدَّ من أهم وسائل التعبير في الخطاب العربي فنية حتى قال المبرد أنَّ "التشبيه جارٍ كثير في كلام العرب، حتى لو قال قائل أنَّه أكثر كلامهم لم يبعد"[71].

فهو يوفر للشاعر أبواب التصرف في الكلام التي تحقق له العدول حتى وإنْ تساوت طرق الشعراء في تشبيه شيء بشيء إلاّ أنَّ كل شاعر يأتي "في تشبيهه من جهة أخرى فيكون ذلك صرفاً"[72] فينال الأسبقية، ويكون

---

[*] – مفهوم التشبيه: التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال. الدكتور جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: الطبعة الثالثة: المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء: سنة: 1992م: ص: 172.

[71] – المبرد: الكامل في اللغة والأدب: ج/1: ص: 83.

[72] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 129.

نجاح صورته القائم على التشبيه الذي يمثل شكلا من أشكال العدول، بالرغم من انبنائها على حقيقة لغة التخاطب اليومي المتمركزة في الإفهام، لكن بفضل ما يميزها من العدول ترتفع هذه الصورة بلغتها عن ذلك الابتذال، وتبتعد عن الكلام العادي؛ ليكون غاية في الإمتاع.

كان تمييز العرب للكلام البليغ في البلاغة العربية اعتمادا على تلك الآليات التي تعين النص للوصول إلى القوّة الفنية والأدبية، مما جعل التشبيه ميزاناً وفاصلاً بين النص الفني وغيره من النصوص الأخرى. وأنْ يوضع عندهم في طليعة الآليات التي تنهض بها البلاغة فقد وضعه "الرماني" بعد الإيجاز[73]. وقد كان التشبيه مقياساً للتميز بين الشعراء وتفضيل بعضهم على بعض؛ لأن العرب كانت "تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن (...) وتسلم السبق فيه لِمَنْ وَصف فأصَاب، وشبَّه فقارب"[74]. لذلك كانت نصيحة "ابن سينا" "للشاعر أنَّ يُقِلَّ من الكلام الذي لا محاكاة فيه"[75].

إلا أنَّ النقاد العرب القدامى لم يهتموا بأنواع التشبيه كالمرسل والمجمل والمؤكد والبليغ كما فعل البلاغيّون، لاعتبارهم التشبيه أياً كان نوعه آلية

---

73 ـ ينظر: الرماني: النكت في إعجاز القرآن: ص: 76. وقد أورد صاحب العمدة هذا الرأي غير أنه يقدم الاستعارة على التشبيه في قوله: « أصل البلاغة الطبع، ولها مع ذلك آلات تُعين عليها، وتُوصّل للقوّة فيها، وتكون ميزاناً لها، وفاصلةً بينها وبين غيرها، وهي ثمانية أضرب: الإيجاز، الاستعارة، التشبيه، البيان، النظم، التصرُّف، المشاكلة، المثل». ابنُ رشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 243.

74 ـ عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 33. ولذلك قرن عبد القاهر الجرجاني إدراك الشبه بين الأشياء هو موضع التفاضل بين الشاعر والشاعر. كون « أنّ هناك مشابهات خفيّة يدقُّ المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك [يريد فكر المبدع] فأدركها فقد استحققْتَ الفضل» عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ص: 152.

75 ـ ابن سينا: الشعر: ص: 69.

يوظفها الشاعر للارتقاء بنصه الأدبي فيحقق مبتغاه المزدوج الماهية، وإنّما كان الاهتمام بتقريب المشابهة لأنها تسبب اللطافة التي "تقع في القلوب وتدعو إلى التصديق"[76].

وقد اعتبر "أبو العباس المبرد" خير الكلام ما كان حقيقياً غير مجازي، فإنْ لم يكن كذلك فما قارب الحقيقة وناسبها فإنّ "أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة"[77] وهو ما طالب به "ابن طباطبا" الشاعرَ حين نصحه باجتناب التشبيهات البعيدة، والإيماء المُشكَل، وأن يعتمد على ما خالف ذلك، باستعماله من الصور ما يقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها؛ لأنه "إذا اتفق في الشيء المشبّه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف، قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه وحسن الشعر به"[78]. ولذلك أقرّ "قدامة بن جعفر" تأييداً لصاحب العيار أنّ "أحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"[79] ويذهب "الرماني" إلى تفسير سبب هذا التقريب في كون أنّ التشبيه ما هو إلاّ نوع من العقد بين شيئين على أنْ يَسُدَّ أحدهما مسدَّ الآخر في حسِّ المتلقي أو تصوره[80].

---

[76] ـــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 54.

[77] ـــ المبرد: الكامل في اللغة والأدب: ج/1: ص: 221. ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 60.

[78] ـــ ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 56، وينظر: نفسه: 158.

[79] ـــ قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 124.

[80] ـــ ينظر: الرماني: النكت في إعجاز القرآن: ص: 80. ويكاد يكون نفس التعريف الذي ردده الباقلاني. ينظر: أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن: ص: 263.

ولم يبتعد ابن رشيق في تناوله للآلية التشبيه عن هذا الطرح، غير أنّه قَبْل أنْ يتحدث عن هذه العلاقة بين طرفي التشبيه يركز على أهمية التشبيه كصورة انحرافية، تسعى إلى تحصيل أدبية النص، فيجعل من هذه الصورة القائمة على التشبيه "أصعب أنواع الشعر، وأبعدها متعاطى"»[81]، لِيُعَدّ بذلك أبرز ناقد مال إلى إدراج التشبيه ضمن المجاز. ويضاف إلى رؤيته تلك ما استجده من تعريف له يُميِّزه عن البلاغيين والنقاد السابقين له[82] فهو يرى أنْ تحرر الشاعر من الصورة الشعرية لا يُبقي له من شعره إلاّ فضل الوزن، وإنْ كان حتى هذا الأخير لا يعد فضلا لأن حقيقة "الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنّما لقائله فضل الوزن»[83].

القاعدة ذاتها انبنى عليها النقد الحديث، وأولى الأهمية نفسها للتشبيه. بالنظر لما يوفره للصورة من قوام متين يجعلها تحافظ على وظيفتها، وتدخل المستوى التواصلي المنطقي، فيكون التشبيه هذا عند أهل النقد

---

[81] ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 236.

[82] ــ التصوير التخييل يفوق التشبيه عند ابن رشيق « إن الشعر إلا اقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه وهو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه، وليس به، لأنه كثيراً ما يأتي في أضعافه، الفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء، وإن ذلك مجاز وتمثيل» ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 294. لذلك يأتي ابن القيم الجوزية ويؤكد الحقيقة بقوله: «فالذي عليه جمهور أهل الصناعة أن التشبيه من أنواع المجاز، وتصانيفهم كلها تصرح بذلك وتشير إليه». ابن القيم الجوزية: الفوائد: ص: 66.

[83] ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 122. كما يقول « فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن وليس بفضل عندي مع التقصير» ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ج/1: ص: 116.

أوضح الأساليب استجابة لهدف وظيفتي اللغة الأدبية المتمثلتين في الإمتاع والإبلاغ[84].

قد علّق ابن رشيق ماهية هذه الآلية الأسلوبية على توضيح الغامض وتقريب البعيد؛ لأن المبدع يبتغي من ورائها تقريب ما يريد التعبير عنه، وإيصاله لذهن المتلقي، فكان المراد من التشبيه تقريب المشبّه، وإيصاله إلى فهم السّامع، وإيضاحه له، فيستطيع المبدع أنْ يشبّه الأدْوَن بالأعلى، ليكون المراد من التشبيه تقريب الصّفة، وإفهام السّامع بتقديمه، وتقريبه للمتلقي، ذلك المشبه الذي يمثل الشاهد من خلال إلصاق الصفة الغائبة به ليتحقق له الفهم. ومتى تخلى عن تلك المهمة فقدَ كلّ قيمة له، بل صار مستقبحاً، وهو ما دفع ابن رشيق إلى تقسيم التشبيه إلى قسمين اثنين حسن وقبيح، فأما التشبيه "الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً، والتشبيه القبيح ما كان خلاف ذلك"[85]. ومن أمثلة ذلك التشبيه قول ابن رشيق: [من الطويل]

كَأَنَّ ثَنَايَاهُ أَقَاحٍ وَخَدَّهُ   شَقِيقٌ وعَيْنَيْهِ بَقِيَّةُ نرجِسِ[86]

---

84 ـ ينظر: الدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب: ص: 305.

85 ـ ابنُ رشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 287. وينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 290. وقد أشار الرماني إلى هذه الخاصية حينما اعتبر أن التشبيه « يكسب الكلام بيانا عجيبا». الرماني: النكت في إعجاز القرآن: ص: 81. كما اهتم العلوي بالتشبيه «لما فيه من الدقة واللطافة ولما يكتسب به اللفظ من الرونق والرشاق ولاشتماله على إخراج الخفي وإدنائه البعيد من القريب» يحي بن حمزة العلوي: كتاب الطراز: ج/1: ص: 266.

86 ـ أبو علي الحسن ابن رشيق: الديوان: تحقيق الدكتور محيي الدين ديب: الطبعة الأولى: المكتبة العصرية: صيدا: بيروت: سنة: 1998م: ص: 99.

فادبية التشبيه عند ابن رشيق منوطة بما تحققه من اطّراد جمالي، إضافة إلى ما له منْ دورٍ دلالي. الشيء الذي دفع به أنْ يعرّف التشبيه بناءً على الخاصية الإفهامية القائمة على عامل التقريب، ويجعل حسنه في تقريبه بين المتباعدين حتى يصير بينهما مناسبة واشتراك. على عكس ما ذهب إليه "قدامة بن جعفر" الذي يفضل التشبيه الواقع بين شيئين اشتركا في صفات كثيرة فاقت ما انفردا به حتى يتدنى بهما الحال إلى الاتحاد. لذلك يخالفه في الحكم على تشبيه "امرئ القَيس" في قوله: [من الطويل]

لهُ أيْطلا ظبْيٍ وسَاقا نعَامَةٍ وإرْخاءُ سِرْحَانٍ وتقْريبُ تتْفُلِ[87]

فهذا البيت عند "قدامة بن جعفر" أفضل تشبيه وقع بين شيئين اشتركا في صفات أكثر من انفرادهما في أخرى حتى دُنّيَ بهما إلى حال الاتحاد، بينما ابن رشيق يرفض أنْ يكون هذا التشبيه محققا للأدبية؛ لأن الشاعر شبه أعضاء بأعضاء، وأفعالا بأفعال غير أنَّ كل طرف هو حيوان مختلف، ليكون هذا التشبيه بين متقاربين، وهكذا لم يحظَ الشاعر

[87] ــ امرؤ القيس: الديوان: ص: 86. الأيطل: هو الخاصرة، والإرخاء: ضرب من العدو، والسرحان: الذئب، والتتفل: ولد الثعلب. والزوزني: شرح المعلقات السبع: ص: 48. وإن كان ابن رشيق قد أبدى إعجابه بهذه الصورة كونها ضمت تفاصيل عديدة بعد عرضها مجملة، بذكر الشاعر فيها جميع أوصاف الفرس، وجمعه في هذه الأوصاف الأربعة بأربعة حيوانات لم يجتمع مثلها لأحد قبله. ينظر: ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 24. و ابنُ رشيق: قراضة الذهب: في نقد أشعار العرب: تحقيق الشاذلي بويحيى الشركة التونسية للتوزيع تونس: سنة: 1972 م: ص: 25.

بالأفضلية في تشبيهه؛ لأنه كتشبيه الشيء بنفسه. على خلاف "الأشجعي"(*) الذي قال:

كأنَّ أزيزَ الكيرِ إزْرَامُ شخْبِها إذا امْتاحَها في مِحْلَبِ الحيِّ مائحُ[88]

فحسن تشبيهه لمّا قرّب البعيدين حتى تناسبا واشتركا؛ فقد شبّه ضرع العنز بالكير، وصوت الحلب بأزيزه، ولو أنّه قارب الطرفين بصورةٍ مكثّفةٍ لمَا عاد هناك وجود للصورة؛ لأن "الصورة تغدو ملحوظة أكثر بقدر ما يكون طرفاها متباعدين أحدهما عن الآخر"[89].

ويفترض ابن رشيق نزولا عند رأي "قدامة بن جعفر" أنْ يكون هذا التشبيه على وجه الاقتراب، في أنْ يشبه الشاعر ضرع العنزة بضرع البقرة أو خِلف الناقة؛ لأنه يريد كِبر الضرع وكثرة ما فيه من اللبن، وهو بذلك يعدل عن ذكر الكير وأزيزه الذي دل به على أعظم ما يكون من

(*) ـ هو يزيد بن عبيد – ويقال: يزيد بن حميمة بن عبيد – بن عقيلة... ابن أشجع، ويلقب جبيهاء، أو جبيهاء، وهو شاعرٌ بدويّ من مخاليف الحجاز. نشأ وتوفي في أيام بني أمية، وليس ممن انتجع الخلفاء بشعره، وهو مقلّ، وليس من معدودي الفحول. ينظر: الأصفهاني: الأغاني: ج/ 18: ص: 94.

[88] ـ الأزيز هو الصوت، والكير آلة نفخ النار عند الحداد، والإرزام الصوت، والشخب ما يخرج من اللبن من الضرع، وامتاحها حلبها، والمائح الذي ينزل إلى قرار البئر إذا قل ماؤها. المفضل بن أحمد الضبي: المفضليات: تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون: الطبعة الرابعة: دار المعارف بمصر، (د.ت.): ص: 168.

[89] ـ فرانسوا مورو: الصورة الأدبية: ص: 85. كما أنها «تكون أكثر إثارة للانتباه بقدر ما يكون الطرفان متباعدين أحدهما عن الآخر» فرنسوا مورو: البلاغة: ص: 55. وهو ما اعتبره الدكتور أحمد يوسف من مهمّة المؤلف التي تتمثّل «في جمع المتنافرات وتحويلها إلى متآلفات». الدكتور أحمد يوسف: القراءة النسقية ومقولاتها النقدية: دار الغرب للنشر والتوزيع: الجزائر: سنة: 2002م: ص: 157.

صفة كبر الضرع وكثرة لبنه[90]. والرأي نفسه قد قال به "أبو نصر الفارابي" حينما حدّد مكمن قدرة الشاعر في جعله المتباينين متماثلين[91].

هذا التباين والاتساع بين الشبيهين هو الذي لوّح إليه ابن رشيق في اعتبار "المتشابهين في أكثر الأشياء إنّما يتشابهان بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح، لا على الحقيقة"[92]. لتكون هذه المقاربة هي التي تمثل الخطّ الطويل الذي يجمع بين المدلولين، هذا الخط يسميه "جان كوهن" بالمَعْنَم أو القاسم المشترك، فهو الرابط بين الشيئين المتباعدين[93].

---

[90] ـ ينظر: ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 289 / 290. لذلك كان تعريف ابن رشيق يركز على أن التشبيه الناجح هو ما قرّب من المتلقي « صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة، أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كليّةً لكان إياه». ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 286. وقد أخذ القرطاجني بهذا الفهم لوظيفة التشبيه حينما رأى « أن تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه منصرفة إلى جنس الشيء الأقرب كتشبيه أيطل الفرس بأيطل الظبي. [وهنا إشارة إلى بيت امرئ القيس] والمحاكاة التي يقصد بها التوسع والراحة والقناعة بما تيسّر من الشبه منصرفة إلى الجنس الأبعد كتشبيه متن الفرس بالصفاة». حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 112. وفي أخير القول إشارة إلى قول امرئ القيس: [من الطويل]

كُمَيتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِه كما زَلَّت الصَّفْواءُ بالمُتَنزَّلِ

امرؤ القيس: الديوان: ص: 83. والزوزني، شرح المعلقات السبع: ص: 44. وفي هذا الإطار يصب تحليل فرانسوا مورو الذي يعتقد أنه «من غاية البساطة حقاً، الاعتقاد بأن تقريب أي طرفين، الواحد من الآخر، يكفي لخلق صورة ناجحة: فلما كان هناك حد لا توجد، دونه، الصورة ذات الطرفين المتقاربين جداً، فهناك أيضا حدٌ لا تعود، بعده، الصورة حسّاسة، نتيجة نقص مماثلة محسوسة على نحوٍ كافٍ بين الطرفين». فرانسوا مورو، الصورة الأدبية: ص: 86.

[91] ـ ينظر: أبو نصر الفارابي: كتاب الشعر: ص: 95.

[92] ـ ابن رشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 268.

[93] ـ ينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 120. وقد مثّل جان كوهن لهذه الفكرة بالخطاطة الآتية:
المدلول1 (أ ـ ب ـ ج)) المدلول 2 (أ ـ د ـ هـ).
حيث يمثّل « أ» الجزء أو الصفة المشتركة، وبهذا نلاحظ تواً أنّ عمليةً كهذه تقتضي تقسيم المدلول إلى أجزائه المكوّنة. ينظر: نفسه: ص: 120.

إنّ مزية هذا التشبيه الذي لا ينقل الواقع نقلا حرفيا هو أساس الإبداع؛ لأن كُنْهَ اللغة يتمثل في الاستعمال الخاص لها، أي استخداماً مجازياً لا حقيقياً، مما يحقق الصورة التشبيهية بكل أدبيتها، فهي "تجعلنا نتعرف على الموضوع من خلال غيره، أو تدل عليه بلفظ غيره، أي أنّها لا تعرضه في عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنّما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى موضوع آخر متميز عن ذلك الموضوع، ولكنه يمكنه أنْ يرتبط به على نحو من الأنحاء»[94]. هكذا كلما ازداد الشبه خفاء ازدادت دلالة اكتشافه، وازداد معها تَميُّزُ الشاعرية. ومن ذلك قول ابن رشيق الذي يريد حافة الكأس والحباب والخمر:

بِكُؤوسٍ حَكَيْنَ مِنْ شَفِّ قَلْبِي شَفَةً لم تُذَقْ وثغْرًا وريقَا[95]

قد ضبط ابن رشيق العلاقة بين المشبه والمشبه به، بخاصيتيها الابتعادي والتقاربي[96]، فكانت عنده علاقة يتجاذبها قطبان، قطب التباعد المطلق وقطب التماثل التام؛ لأن بالأول يحدث الانتفاء وبالثاني يتحقق الاتحاد، وفي هذا وذاك تنتفي شعرية التشبيه ويصبح غير محقق للغاية التي استحدثت لأجلها ويكون النص الذي يفترض أنْ يكون أدبيا خالياً من أدبيته، ولا

---

94 ــ الدكتور جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي: المركز العربي للثقافة والعلوم: سنة: 1982م: ص: 289-290.

95 ــ ابن رشيق: الديوان: ص: 131.

96 ــ وقد أشار النقد الحديث إلى هذه العلاقة لمّا قال مورو « إنه لمن التبسيط المفرط للأمور أن نظن أنه يكفي التقريب بين أية أطراف متباعدة جداً لكي نخلق صورة موفقة. وكما أن هناك حداً أدنى يكون دونه الطرفان شديدي التقارب وتكون الصورة منعدمة، فإن هناك حداً أقصى لا تكون الصورة بعده مدركة، وذلك لانعدام مشابهة مدركة، بما فيه الكفاية بين طرفي الصورة (...) والنتيجة هي أن التوازن بين جرأة التقريب وصدقه هو الذي يجعل الصورة جميلة». فرنسوا مورو: البلاغة: ص: 55 .

يبقى لصاحبه من فضل عندئذ إلاَّ فضل البناء أو لنقل الوزن، الذي لا يعدُّ هو الآخر "فضلاً".

أسلوبية التشبيه مرهونة بتحقق بُعدين اثنين: بُعْدٌ توضيحي تقريي يجعلها سطحية، همَّها في إيصال المعنى، وبُعْدٌ يجعلها غائصة في أعماق الدلالة لتكشف عن وجه شبيه بعيد، لا يتسنى للمتلقي جراء تلك الملاحظة القريبة.

إنَّ علامة الصورة الناجحة أنْ تستخرج ذلك الإعجاب من المتلقي من خلال ما تبديه من الجمع بين المتنافرين أو المتباعدين والتأليف بينهما، وهو ما أشار إليه "عبد القاهر الجرجاني"، حين شبهه بالسحر؛ لأنه ينجح "في تأليف المتباينين حتى يختصر لك البُعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع بين المُشئِم والمُعْرِق. وهو يُريك للمعاني الممثَّلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويُريك الحياةَ في الجماد، ويُريك التئامَ عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"[97]، وعندها تكون الصورة التشبيهية إلى النفوس أعجب بالقدر الذي توفر فيه التباعد بين الشيئين.

لا يمكننا أنْ ننساق إلى التركيز على أدبية التشبيه في تقريبه بين المتباعدين حتى وإنْ اشْتُطَّ في المشبه به. فابن رشيق اشترط أنْ يكون وجه الشبه غير متعسف؛ لأن من علامات فشل الصورة الشعرية عدم التناسق والانسجام بين عناصرها، مما يبعث على الاضطراب في بنيتها، فيعجز الشاعر في نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي، فلا يؤثر فيه، وكمثال

[97] ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ص: 132.

على تلك الصورة الشعرية التي فقدت عنصر الانسجام والاتساق بين أجزائها ما أورده ابن رشيق على لسان الشاعر الذي يصف روضاً:

كَأَنَّ شَقَائِقَ النُّعْمَانِ فِيهِ ... ثِيَابٌ قَدْ رَوَيْنَ مِنَ الدِّمَاءِ[98]

هذا التشبيه عند ابن رشيق، وإنْ كان الشاعر فيه مُصِيباً، معيب لما فيه من بشاعة؛ لأن ذكر الدماء لا يتلاءم مع شقائق النعمان، ولو قال: من العصفر مثلا، أو ما شاكله لكان أوقع في النفس، وأقرب إلى الأنس[99]. فهو يعترف للشاعر بمبدأ التشبيه لكن ينكر عليه، انطلاقاً مما يقره الذوق العام، ذكر الدماء لما فيها من بشاعة، في هذا الموقع الذي يرتضي الحسن من الأوصاف، وبذا تردّى التشبيه من الجمال ومجته النفس وعافته الطبيعة واستكرهه القلب.

وقد لامس النقد الحديث هذه الحقيقة معتبراً أنَّه "من الغلوّ رفض تسمية هذه التماثلات صوراً، إنها تختلف قطعاً عن الصور التي يتباعد طرفاها كثيراً، إنَّما يمكن تصنيفها بين الصور بشرط تعريف دورها بوضوح: فإنْ كانت قيمتها "الشعرية"منخفضة فلن يكون لها أقلّ من دور

---

98 ـ لم ينسب ابن رشيق هذا البيت إلى أحد، إلا أن عبد الرحيم العباسي يورده ثاني بيتين وينسبهما إلى شاعر يسمى الخباز البلدي. ينظر عبد الرحيم العباسي: معاهد التنصيص: تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد: الكتبة التجارية: 1947م: ج/ 2: ص: 5. جاء البيت في ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 300.

99 ـ ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 300. وعدَّ النقاد هذا التشبيه من التشابيه التي التي لا تحتكر البلاغة فقال عنه الحموي: « فهذا وإن كان تشبيها مضيئا فإن فيه بشاعة كثرة الدماء التي تعاف الأنفس اللطيفة رؤيتها». ابن حجّة الحموي: خزانة الأدب: ج/ 1: ص: 398. وهو ما لخصه الدكتور محمد مندور لمّا رأى أن أدبية النص لا تتحقق، ولا يأخذ الشعر صورته إلا إذا « خلا من التشبيهات الجيدة والمغالطات المنطقية». الدكتور محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون: ص: 60.

وصفي هام»[100]. فهذا الرفض والطرد لمثل هذه التشابيه من دائرة الصور الفنية هما اللذان دفعا سيد قطب أنْ يحتذي حذو ابن رشيق ويعيب على أحمد شوقي وصفه لقصر أُنْس الوجود:

قِفْ بِتِلْكَ الْقُصُور فِي اليَمِّ غَرْقَى مُمْسِكاً بَعْضُهَا مِنَ الذُعْر بَعْضاً

كَعَذَارَى أَخْفَيْنَ فِي الْمَاءِ بَضّاً سَابِحَاتٍ بِهِ وَأَبْدَيْنَ بَضّاً[101]

فهو يرى أنَّ كل بيت بمفرده يعرض صورة جميلة الرسم والإيقاع، ولكنهما مجتمعين يكشفان عن اضطراب في الشعور؛ لأننا نجد أنفسنا في البيت الأول أمام مشهد غرق، وأن هؤلاء الغرقى مذعورون فأدى بهم ذلك إلى أنْ يمسك بعضهم البعض الآخر، وهو دون شك مشهد مثير للحزن والأسى. وفجأة ينتقل الشاعر بالمتلقي بنفسيته الحزينة نتيجة هذا المشهد؛ ليصور له أولئك الغرقى في صورة عذارى، ينزلن الماء سابحاتٍ، ليتأرجح شعور المتلقي ويهتز انفعاله الأول فيفقد النص أدبيته ويصير غير مدعوم بأدنى تجربة شعرية، وتصير الصورة لفظية غير متمتعة بأي رصيد من الشعور[102].

---

100 ــ فرانسوا مورو: الصورة الأدبية: ص: 88.

101 ــ أحمد شوقي: الشوقيات: دار الكتاب العربي: بيروت: لبنان: (د.ت).ج/ 2: ص: 57.

102 ــ ينظر: سيد قطب: النقد الأدبي: ص: 33. وبنفس النظرة أعاب الدكتور محمد غنيمي هلال على الشاعرة العراقية « نازك الملائكة» صورتها الشعرية لما تتضمنه من اضطراب في الرؤية الشعرية من خلال قصيدتها « الراقصة المذبوحة» التي تحيّي فيها الجزائر المكافحة مخاطبة إيّاها:

ارْقُصِي مَذْبُوحَةَ القَلْبِ وَغَنِّي وَاضْحَكِي فَالْجُرْحُ رَقْصٌ وَابْتِسَامْ

اسْأَلِي الْمَوْتَى الضَّحَايَا أَنْ يَنَامُوا وَارْقُصِي أَنْتِ وَغَنِّي وَاطْمَئِنِّي

فالصورة كي تضطلع بأدبيتها على أتمّ هيئة يجب أنْ تكون متينة البناء، وأن تمتلك قوة حركية، وواقعاً شعرياً معيّناً وإلا انمحت معالمها إذ "ليس كلّ تشبيه صورةً"[103].

في هذا المذهب حِرْصٌ من ابن رشيق ومن سايره، خاصة من جاء بعده من النقاد، على أحقية التزام المبدع في التشبيه انسجام الأطراف، حتى لا يخرج إلى الاضطراب فيفقد النص أدبيته. كون أنّ الهدف من التشبيه هو الجانب التأثيري في المتلقي، ولا يحصل ذاك إلاّ بتسلله بكيفية مألوفة غير متعارضة مع ذوق هذا المتلقي، الخاصية التي جعلت ابن رشيق يثني على أبي العبّاس ابن حديدة في ترجمته له وقال عنه أنَّه كان "رائق التشبيه"[104]؛ فإصابة التشبيه تعني "تعلق الشعر بالحقيقة أو الواقعية"[105]، لتكون الصورة انعكاسا أصيلا للشعور، وهو ما يحقق لها من الدلالة وقوّة الأداء ما لا سبيل إليه بغيرها من أساليب التعبير.

فابن رشيق يستهجن التشبيه الذي يتعارض مع ذوق القارئ، ولذا كانت دعوته إلى الإبداع والابتكار في الصور، ويبتدئ ذلك من خلال إلحاحه على تشبيه الضدين والمختلفين أي المتباعدين، وهو ما يوفّر للتّشبيه

فقد جمعت الشاعرة في هذه الصور والتعبيرات بين متناقضات مثيرة ما كان لها أن تتعايش فيما بينها. فكيف تتلاءم صورة الراقص مع الذبح، والجريح مع الضحك، والميت والضحايا مع الغناء...الاطمئنان. ينظر: الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: ص: 449.

[103] ـ فرانسوا مورو: الصورة الأدبية: ص: 85.

[104] ـ ابن رشيق: أنموذج الزمان: ص: 71.

[105] ـ نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي، حتى آخر القرن الثالث الهجري: الطبعة الرابعة: دار الفكر: مكتبة الخانجي: سنة: 1970م: ص: 63.

الارتقاء إلى مستوى الأدبية والحسن، ولذلك كان استحسانه لقول "محمد بن عبد الملك الزيات"[*]: [من الخفيف]

رُبَّ لَيْلٍ أمَدَّ مِنْ نَفَسِ العَا　　　شِقِ طُولاً قَطَعْتُهُ بانْتِحابِ[106]

وخلاصة رأيه في هذا التشبيه أنَّ الناس عمُوا وصمّوا عنه؛ فالشاعر قد شبه طول الليل بطول نفس العاشق، وهما طرفان متباعدان كل البعد، لكن حذق الشاعر وامتلاكه ناصية التشبيه جعلاه يقربهما فكان التشبيه رائعاً على خلاف من شبه بأعضاء، وأفعالا بأفعال[107]؛ لأن التشبيه "يقع تارة بالصورة والصفة، وأخرى بالحال والطريقة"[108]. فلا يمتد نفس العاشق ولا يبلغ تأوهه، مهما بلغ، امتداد أقصر أجزاء الليل، وإنَّما أراد الشاعر أنَّ يبيّن طول الليل وازدياده كزيادة نفس العاشق على الأنفاس.

فمن علامات ابتكار الصورة لدى الشاعر ملاحظته للمَعْنَم أو القاسم المشترك بين الشيئين في الصورة الواحدة بالرغم من تباعدهما، فهو يلتزم بالحقيقة، ومع ذلك يخرج الصورة في أبهى حلّة، ويجعل منها أرقى أنواع الشعر، وأسمى ما ترنو إليه شاعرية شاعر، وإنْ لم يستطع ذلك ستكون

---

[*] ـ هو محمد بن عبد الملك بن أبان بن حمزة، يكنى أبا جعفر، ويعرف بابن الزيات، نشأ في بيت تجارة قرب بغداد، ومازال يترقى حتى وزر للمعتصم والواثق ولما ولي المتوكل نكبه وعذبه حتى مات سنة 233 هـ ينظر: المرزباني: معجم الشعراء: ص: 365، الأصفهاني: الأغاني: ج/23: ص: 51.

[106] ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 295.

[107] ـ ينظر: ابنُ رَشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 296. وهذا ما أوما إليه فرانسوا مورو حين اعتبر ال«جسارة تقارب طرفي الصورة وصحّته هما اللتان تحققان جمال الصورة» . فرانسوا مورو: الصورة الأدبية: ص: 86.

[108] عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 471.

صفة الشاعر غير لائقة به. مما جعل معايير اللغة وحدها هي التي تمكّن الشعراء الفعليّين أنْ يقبلوا الصورة كلما كان فيها "من صواب عدول ومن صحة لفظ ومن صدق تشبيه، وبعبارة أخرى يسعون إلى صيانة رسوخ العلاقة الرابطة بين دال ومدلول وقياس ملاءمة اللفظ أو الصورة للواقع الذي يعبران عنه"[109].

إذاً الصورة التشبيهية هي صراع الكلمات في ماهيتها المعلَّقة بين المعنى والوظيفة، أو أنّ التشبيه في حد ذاته هو صراع دالّين على مدلول واحد، بغاية الإفهام من خلال المروق عن نمطية اللّغة العادية، مما يَحُدُّ من حركية الدال واكتسابه مدلولات أخرى غير التي وضعت له، وهو ما لا يحدث في الاستعارة أين يتخلى الدال الأصلي عن مكانه لدّال جديد يتخلى بدوره عن مدلوله؛ ليكتسب المدلول الأول، فينقلب الصراع بين مدلولين على دال واحد.

ثالثاً: الاستعارة:

الاستعارة: مأخوذة من العارية أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه، واستعار طلب العارية، واستعار الشيء واستعاره منه، طلب منه أن يعيره إياه. اللسان مادة (عور). لعل الجاحظ أول من عرفها بقوله « تسمية الشيء باسم غيره إذا أقام مَقامه»[110]. كما ذكرها ابن قتيبة مبينا أن «العرب تستعير الكلمة

---

[109] ــ جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية: ص: 107.

[110] ــ أبو العباس ثعلب: قواعد الشعر: ص: 27.

فتصغها مكان الكلمة، إذا كان المسمى بها بسببٍ من الأخرى، أو مجاوراً لها أو مشاكلاً»[111]. وهو ما قال به المبرد « العرب تستعير من بعض لبعض»[112] وقال عنها ثعلب: « هو أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه»[113].

إذا كان التشبيه لا ينمو ويتسع نتيجة قصر المشبه على وجه الشبه الذي أُخِذَ من المشَبّه، فإنّ الاستعارة تعد تعبيراً عن فاعلية الحركة الخالية المختزنة فيه؛ لأنها تداخل بين أطرافه وتُشَابِكُ علاقته، كما أنَّها تدفع وجه الشبه إلى التلاشي وراء التحولات الكثيرة، لتشكل مظهرا متطوراً لهذا التشبيه. فتؤلف واقعاً ثانياً غير الواقع الأول الذي استمدت الصورة منه عناصرها.

ويُصبح التفاعل والتأليف اللذان توفرهما الاستعارة، هما المُوجِدَينِ لأكثف صورة يمكن أنْ يتجسد فيها التصوير "فاللفظة المأخوذة بالمعنى الاستعاري تفقد معناها الخاص، وتكتسب معنى جديداً لا يتمثل في الذهن إلاّ من خلال المقارنة التي نعقدها بين المعنى الخاص لهذه اللفظة، وما نقارنها به"[114]. أو كما قال "ابن المعتز" "استعارة الكلمة لشيء لم يُعرَف بها من شيء عُرِف بها"[115]. فتكون الاستعارة، كما يرى أحمد الهاشمي،

---

[111] ـ المبرد: الكامل في اللغة والأدب: ج/2: ص: 244.

[112] ـ ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن: ص: 135.

[113] ـ الجاحظ: البيان والتبيين: ج/1: ص: 153.

[114] ـ فرانسوا مورو: الصورة الأدبية: ص: 39.

[115] ـ عبد الله ابن المعتز: كتاب البديع: ص: 11.

تشبيها مختصرا إلاّ أنَّها أبلغ منه[116]، ومع ذلك تمثل ميداناً فسيحاً من ميادين البلاغة بما تضعه أمام المخاطب من صورة جديدة تملك عليه مشاعره وتذهله عما ينطوي تحتها من التشبيه، وعلى مقدار جمال تلك الصورة وسمو الخيال فيها يكون جمال الاستعارة.

فهي مبعث الأدبية خاصة إذا لم يظهر المستعار له، فإنْ أُظهر ذهب كل ما للكلام من حسن ورونق، وعليه كان هذا البيت مثالاً للأدبية والشعرية اللتين لا مراء فيهما:

فَأمْطَرَتْ لُؤْلُؤاً مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ   وَرْداً وَعَضَتْ عَلَى الْعُنَّابِ بِالْبَرَدِ[117]

بما حققه من الحسن والرونق ما لا خفاء فيه، هو من باب الاستعارة "فإذا أظهرنا المستعار له صرنا إلى كلام غث وذلك أنَّا نقول (أمطرت دمعا كاللؤلؤ من عين كالنرجس، وسقت خَدّاً كالورد وعضت على أنامل مخضوبة كالعناب بأسنان كالبرد) وفرق بين هذين الكلامين للمتأمل واسع"[118].

وبالنظر لهذه الأهمية التي تضطلع بها الاستعارة في تحقيق أدبية النص فقد ذهب النقد العربي القديم إلى عدِّ التمثيل ضرباً "من ضروب

---

116 ـ ينظر: السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع: إشراف صدقي محمد جميل: دار الفكر: بيروت: سنة: 1994م: ص: 264.

117 ـ البيت للوأواء الدمشقي وقد ورد في: ابن الأثير: المثل السائر: ج/2: ص: 76. كما وفي ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص: 253، غير أنَّ كلمة أسبلت عوض سقت.

118 ـ ابن الأثير: المثل السائر: ج/2: ص: 76.

الاستعارة، (...) وذلك أنْ تمثّل شيئا بشيء فيه إشارة"[119]. كقول "امرئ القَيس":

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْناكِ إلاَّ لِتَضْرِبي   بِسَهْمَيْكِ فِي أعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتّلِ[120]

الشاعر يمثل لعينيها بسهمي الميسر يعني المعلّى، وله سبعة أنصباء، والرّقيب وله ثلاثة أنصباء، أو لنقل يستعير لِلَحْظِ عينيها ودمعها السهمين، لِما لهما من تأثير، فصار جميع أعشار قلْبه للسهمين، أمّا قلبه فمثّله بأعشار الجزور، وهي ما يصلح لأن يذبح من الإبل، فتمت له جهات الاستعارة والتمثيل[121].

---

119 ــ ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 277. إلا انه يركز على التشبيه في موضع آخر فيقول: « والتمثيل والاستعارة من التشبيه إلاّ أنّهما بغير أداته وعلى غير أسلوبه» ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 280. وكذلك عند أبي هلال العسكري: المماثلة التي هي التمثيل ضرب من الاستعارة ويعرّفها بقوله: «المماثلة أن يريد المتكلّم العبارة فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر إلاّ أنّه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده، كقولهم: فلان نقي الثوب، يريدون به أنه لا عيب فيه، وليس موضوع نقاء الثوب البراء من العيوب، وإنما استعمل فيه تمثيلا». أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 353. وينظر: أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن: ص: 78.
وكذلك جعلها عبد القاهر الجرجاني فهي « ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل». عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ص: 20. بل اعتبر التشبيه القاعدة التي تقوم عليها الاستعارة أو « الأصل في الاستعارة وهي شبيهة بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صوره». عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: 29. فهي عنده أن يريد المبدع تشبيه الشي بالشيء، فيدع الإفصاح ويتفادى إظهاره فيأتي إلى اسم المشبه به فيعيره المشبه ويجريه عليه لتكون في النهاية تشبيه وضرب من التمثيل. ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص: 53. أما عند السكاكي فهي « أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدّعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به». السكاكي: مفتاح العلوم: ص: 174.
120 ــ امرؤ القيس: الديوان: ص: 69. والزوزني: شرح المعلقات السبع: ص: 23. وقد أورد ابنُ رشيق بكلمة لتقدحي بدل كلمة لتضربي. ينظر: ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 277.
121 ــ ينظر: ابنُ رشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 277. والزوزني: شرح المعلقات السبع: ص: 24.

يتضح لنا من هذا الفهم أنّ التمثيل، وإنْ كان من نعوت الإئتلاف اللفظ عند "قدامة بن جعفر"، فإنّه يأخذ مفهوم الاستعارة؛ لأن الشاعر يريد "الإشارة إلى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عما أراد أنْ يشير إليه"[122]. ومرجع الاشتراك هنا إلى ما تحققه الاستعارة والتشبيه بإخراجهما اللغة من نمطيتها، مما يجعلها توفر اللذة والدهشة في القول الشعري، وأنْ تكون القاعدة التي تنبني عليها أدبية النص، أو أصلاً "من أصول الحسن البلاغي"[123] أو لنقل أنّها "أحد أعمدة الكلام وعليها المعوّل في التوسّع والتصرف، وبها يتوصّل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"[124].

من هذا المنطلق يكون النقد العربي القديم قد أعطى مكانة لائقة للاستعارة، وجعلها رأس الأدبية في النص، بما توفره من خروج عن

---

[122] ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 159. وهذا ما قال به الرماني بعد ذلك في كون الاستعارة « تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة». الرُماني: النكت في إعجاز القرآن: ص: 85. وينظر: ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 271. كما قال بذلك صاحب التحرير. ينظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير: ص: 214.

[123] ـ ابن وهب: البرهان في وجوه البيان: ص: 142.

[124] ـ عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 428. وإن كان هذا الطرح قائماً قبل العرب فأرسطو كان يقول « والاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فإمّا أن ينقل من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من نوع إلى نوع، أو ينقل بطريق المناسبة». ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 28. كما أنه يعتبر أن « اعظم شيء هو السيطرة على الاستعارة، فهذا هو الشيء الوحيد الذي لايمكن أن يشارك الكاتب فيه آخرون، انها علامة العبقرية». الدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب: ص: 323. لذلك فإنه يوقّف البلاغة على الحسن الذي تحققه هذه الاستعارة، وذلك لمّا قال بعدما سئل عن ماهية البلاغة، أنها « حسن الاستعارة « ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 245.

تراتبية اللغة ففيها يُكتفى "بالاسم المستعار عن الأصلي"[125]، وتنقل العبارة من معناها لتُجعل مكانَ غيرها، فيؤدي هذا التبادل المكاني بين الدال والمدلول إلى تأدية المعنى لغير ما وضع له حقيقة. فيتحقق الإنزياح الذي يمثل أصل الشعرية، كما يتمكن المبدع من توفير نسق شعري، يتجاوز النسق العادي استجابة إلى تلك الدوال التي تَؤُول إلى مدلولات لا علاقة لها به في عرف الاصطلاح اللغوي.

قد أدرك ابن رشيق أنَّ الاستعارة هي المنفذ الأكبر للشاعر في التعبير بلغة شاعرية غير مألوفة ولا مباشرة، فهي من اتساع الشعراء "في الكلام اقتداراً ودَالَّةً،[يعني تُدِلّ به] ليس ضرورة؛ لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم (...) فإنَّما استعاروا مجازاً واتساعاً"[126] وتكاد تكون الرؤية نفسها التي رمى إليها النقد الحديث الذي اعتبر الاستعارة الوسيلة الوحيدة الكفيلة بتحطيم "الرمز اللغوي لأنها تشحنه بمدلول جديد غير ذلك الذي كان يرمز إليه في الكلام العادي"[127]. فيضفي هذا الانحراف الأسلوبي على الخطاب حلاوةً في الشكل وجلاءً في المضمون، وبهذا توصف الاستعارة

---

[125] ـ عبد العزيز الجرجاني: المصدر نفسه: ص: 41. وتأكيداً لكلام القاضي الجرجاني يأتي تعريف العسكري الذي يبين أن « الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في اصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه» العسكري: الصناعتين: ص: 268. ينظر: ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 270.

[126] ـ ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 274. وهو المعنى الذي قصد إليه صلاح فضل حين اعتبر أن « الاستعارة تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما يتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤمه مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق». الدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب: ص: 303.

[127] ـ فرانسوا مورو: الصورة الأدبية: ص: 35.

"على أنَّها انحراف موضعي عن اللغة العادية"[128] أما في حالة غياب هذا العدول والانحراف فإنَّ الإبداع ينحدر إلى درجة التعبير التقريري أو النثرية العادية أي إلى تركيب الكلام ونظمه وترتيبه لا أكثر. مما يخوّل للاستعارة أنْ "تشكل الخاصية الرئيسية للغة الشعرية"[129].

لكن وبالرغم مما تمنحه الاستعارة للصورة الشعرية من حركية توسّع أفقها بطريقة تقبل التطور والنمو والتكثيف والتوالد والتفرع، فإنَّها بقيت عند النقاد القدامى صورة أخرى للتشبيه (بحذف أحد طرفيه) مما فرض عليهم مناقشة العلاقة القائمة بين هذين الطرفين، ويكون الاجتهاد بعد قيام الاستعارة في ما يحصل للمتلقي من إدراكٍ للمعنى، هو الأساس؛ وذلك ما يرى فيه ابن رشيق أنَّ "الناس مختلفون فيها [مسألة تباعد وتقارب المستعار والمستعار له] منهم من يستعر للشيء ما ليس منه، ولا إليه"[130].

إلا أنَّ الحركة النقدية كانت تميل إلى تقريب الاستعارة، فقد ذكر "الحاتمي" أنَّ ابن العلاء قال: "كانت يدي في يد "الفَرَزدق"[*]" وأنشدته قول "ذي الرُّمة":

---

[128] ــ الدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب: ص: 210.

[129] ــ جون كوين: بناء لغة الشعرية: ص: 136.

[130] ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 269.

[*] ــ أبو فراس، همام بن صعصعة بن ناحية بن عقال بن محمد بن سفيان بن مجاشع بن دارم المجاشعي، الشهير بالفرزدق: شاعرٌ من الطبقة الأولى، من أهل البصرة. نشأ على حبِّ آل البيت، ثم انضمَّ إلى شعراء الأمويين تكسبا لا اعتقادا. كان عظيمَ الأثر في اللغة حتى قيل: لولا شعرُ الفرزدق لذهب ثلثُ اللغة. تهاجى مع جرير والأخطل زمنا طويلا. وكان الفرزدقُ لا ينشد إلا قاعدا بين الأمراء والخلفاء. وتفي في باديةِ البصرة عام110هـ. ينظر: (بن سلام: طبقات فحول الشعراء، ص: 92 – 93). وينظر: الأصفهاني: الأغاني: ج/ 21: ص: 299 – 427. وابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 483.

أَقَامَتْ بِهِ حتّى ذَوَى العُودُ و الثوَى   وَسَاقَ الثُرَيّا فِي مُلَآءَتِهِ الفَجْرُ[131]

فقال لي: أأرشدك أم أدعك؟ قلت: بل أرشدني. فقال: إنّ العُود لا يذوي أو يجف الثرى، وإنّما الشعر: "حتى ذوى العود والثرى" ثم قال أبو عمرو: "ولا أعلم قولاً أحسن من قوله: وساق الثريا في مُلاءته الفجر "فصيَّرَ للفجْر مُلاءة، ولا مُلاءة له، وإنَّما استعار هذه اللفظة وهو من عجيب الاستعارات"[132] فإنْ كان أبو عمرو بن العلاء (ت 154هـ) لا يرى أنَّ لأحد مثل هذه الاستعارة، ويشاطره في ذلك ابن رشيق وغيره". وهذا ما حدا بالنقاد إلى إعابة الاستعارات البعيدة، ومن ذلك ما جاء به "أبو تمام" في هذا البيت: [من الطويل]

لَدَى مَلِكٍ مِنْ أَيْكَةِ الْجُودِ لَمْ يَزَلْ   عَلَى كَبِدِ المَعْرُوفِ مِنْ فِعْلِهِ بَرْدُ[133]

فمثل هذه الاستعارات "في غاية القباحة والهجانة والبعد من الصواب، وإنَّما استعارات العرب المعنى لِما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو

---

[131] ـ ذو الرُمة: الديوان:شرحه أبو نصر أحمد بن حاتم الباهلي، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح: مجمع اللغة العربية: دمشق: سنة: 1972م: ج/1: ص: 561.

[132] ـ الحاتمي: حلية المحاضرة: ج/1: ص: 195. ينظر: ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 269. والى نفس النتيجة خلُص أبو بكر الحمويِ أن « أحسن الاستعارات ما قرب منها دون ما بعد وأعظمها في هذا الباب قوله تعالى ﴿ وَالصُبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴾ التكوير 18 فإن ظهور الأنوار من المشرق من أشعة الشمس قليلا قليلا بينه وبين إخراج النفس مشابهة شديدة القرب» ابن حجّة الحموي: خزانة الأدب: ج/ 1: ص: 110.

[133] ـ أبو تمام: الديوان: ص: 115.

يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظ المستعارة حينئذٍ لائقةً بالشيء الذي استعيرت له ملائمة لمعناه»[134].

لما كانت مسألة التباعد والتقارب بين المستعار والمستعار له محل اختلاف بين البلاغيين القدامى، نجد ابن رشيق يقف موقفاً وسطاً، وإنْ كان أبدى بداية دعوته إلى التقارب؛ لأن مِلَاكُ الاستعارة "بقرب التشبيه ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يُتَبَيّن في أحدهما إعراض عن الآخر»[135] لكنْ لم يشكل هذا الرأي عنده إلاّ دليل اقتدائه بالسابقين فهم "يستحسنون الاستعارة القريبة، وعلى ذلك مضى جِلّة العلماء، وبه أتت النصوص عنهم، وإذا استعير للشيء ما يقرب منه، ويليق به، كان أولى مما ليس منه في شيء»[136] وكذلك كان الاستهجان لكلّ نصّ باعد فيه صاحبه بين المستعار والمستعار له كقول "أبي نواس": [من مجزوء الرمل]

بُحّ صَوْتُ الْمَالِ مِمّا مِنْكَ يَشْكُو وَيَصِيْحُ[137]

---

134 ــ الآمدي، الموازنة: ص: 234. وهو ما عبر عنه العسكري حينما رأى أن أبا تمام قد جنى «على نفسه بالإكثار من هذه الاستعارات». أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 306.

135 ــ ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 270. وهو نفس ما قال به القاضي الجرجاني «وملاكُها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى؛ حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر» عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 41.

136 ــ ابن رشيق: المصدر نفسه: ج/1: 269. ولعلّ هذا التصور عند ابن رشيق مبنيًّا على تعريف الخليل البلاغة برمتها القاضي بأن « البلاغة ما قَرُبَ طرفاه، وبَعُدَ منتهاه». ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: 245.

137 ــ أبو نواس: الديوان: ص: 434.

لكننا لا نتصور أنَّ ابن رشيق يقصد بما قاله رفع المسافة الحادّة بين المستعار والمستعار له إلى المقاربة اللصيقة التي تجعل من الاستعارة مجرد اجترار للمعنى الذي يحمله المستعار له، من خلال اللفظ المستعار؛ لأنه يقول "لا يجب للشاعر أنْ يُبعد الاستعارة جداً حتى ينافر، ولا أنْ يقربها جداً حتى يحقق، ولكن خير الأمور أوساطها»[138]، ولعل الشيء ذاته قصده فرانسوا مورو(François Moreau) حديثاً بقوله: "إنَّ الاستعارة الأكثر غنىً هي بكل تأكيد، تلك التي تشتمل في الآن نفسه على مشابهة قيمة وعلى مشابهة واقعية»[139].

هكذا يتعزز موقف ابن رشيق بفضل مؤازرة النقد الأدبي الحديث لرأيه، إذ أنَّ هذا النقد يرى من الخطأ أنْ "تبقى الاستعارة مجّرد عبارة تحل محلّ أخرى وإنّما أساساً صورة تعوّض صورة اعتماداً على ما بينهما من تقارب لا يصل إلى حدّ الاتحاد»[140] فإنَّ العبارة تخرج من مستوى الشفافية أو السطحية التي تتسم بها اللغة العادية، بفضل ذلك الانحراف لينشد القارئ، ويلفت انتباهه إلى ما يحمله هذا الخطاب الذي يصبح بذلك خطاباً شعريا اعتماداً على لغته الانحرافية.

---

138 ــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: 271. ويعدّ رأي ابن رشيق هذا بمثابة الرد على بعض الذين رأوا بمبدأ التباعد على مطلقاً، فابن وكيع يرى أن « خير الاستعارة ما بَعُدَ، وعُلِمَ من أول وهلة أنه مستعار فلم يدخله لَبْسٌ « كما هو رأي ابن جني الذي ينفي مبدأ التقارب أصلاً باعتبار» الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة وإلا فهي حقيقة» ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: 270.

139 ــ فرنسوا مورو: البلاغة: ص: 23.

140 ــ محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري: ص: 97.

فتكون الاستعارة ضربا من المجاز بعيداً عن الحقيقة، وهو ما أومأ إليه بعدم تقريبها، تحقيقا للإيحائية وابتعادا عن المباشرة، فالشيء "إذا أعطى وصف نفسه لم يسمّ استعارة فإذا أعطى وصف غيره سمّي استعارة"[141]. فالقول يؤذن بأن الاستعارة استعمال الدال لغير ما يدل عليه في الحقيقة أي في عرف اللغويين، ليدل على مدلول آخر غير مضبوط، وغير محدد تحديداً دقيقاً، وهنا ينفتح المجال أمام المتلقي لإدراك المعنى المراد، لكن دون جدوى، أنْ يبلغه أو يتساوى مع غير في بلوغه. ويكون ذلك سرَّ ما توفّره الاستعارة من تجلٍّ وخفاء في الدلالة يؤهّلانها لممارسة التأويل عليها، هذا ما قال به "جان كوهن" أثناء حديثه عن الاستعارة الشعرية التي يعتبرها "انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقالٌ يتحقّق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني"[142]. ولا يخرج "أمبرتو إيكو" عن المفهوم ذاته، فهو يرى أنّ الحصول على استعارة لا يتمّ إلاّ "عبر استبدال تعبير بتعبير آخر على أساس وجود سمة أو سمات مضمونية مشتركة بين التعبيرين"[143].

ابن رشيق حينما يربط بين الاستعارة ونظرية "النقل"أو "الاستبدال"اللغوي يتعمق في النشاط الاستعاري ويوضح فاعلية الشعر؛ لأن الاستعارة إذا تعلقت بوصف الشيء نفسه لم تسمّ استعارة أما إذا

---

141 ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 270.

142 ـ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 206.

143 ـ أمبرتو إيكو: التأويل، بين السيميائيات والتفكيكية: ص: 76.

أعطت وصف الشيء لغيره سمّيت استعارة. فيحقق هذا الانتقال في اللغة الارتقاء من الحقيقة إلى المجاز أو من المستوى اللغوي الأول المنحبس عند السطحية إلى المستوى الثاني المتطلع إلى كل تأويل، الشيء الذي يُحقق صورة فنية. ومتى أهمل هذا الربط، فلن نتوصل إلى شعرية الاستعارة؛ لأننا خرجنا من التشكيل الاستعاري إلى التعبير العادي، ومن المجاز إلى الحقيقة. "ففاعلية الاستعارة أو مدلولها الجمالي لا يزال موقوفا على ما نسميه "النقل" أو "الاستبدال" والمسألة قد تنتهي إلى أنّ هذه الفكرة تعتبر في كثير من الحالات تصوراً أساسيا لنشاط المعنى أو مفهوم الخلق اللغوي"[144].

إنّ الانحراف في لغة الخطاب الأدبي من الشروط الأساسية التي تُراعى في الاستعارة عند ابن رشيق. نظراً لإيمانه بمبدأ الاستبدال؛ كون أنّ حقيقتها متعلقة بوصف هذه الغيرية التي يوجد فيها الاستبدال، وبالتالي توجد الاستعارة، أمّا إذا تعلق الوصف بالنفس فلا يوجد استبدال وبالتالي لا وجود للإحالة إلى الاستعارة. فإيحائية الدلالة تتحقق داخل الاستعارة، وأنّ الشاعر عندما يخلق استعارة "فإنّما يخلق الكلمات وليس العلاقة. إنه يجد شكلا قديما في مادة جديدة، وهنا يكمن إبداعه الشعري"[145].

ولذلك فهو مطالب بأن يوجد في استعارته "موسوعة وليس قاموسا"[146] حتى تكون مؤدية لوظيفتها، هكذا تأرجح الاستعارةُ الخطابَ

[144] ـ الدكتور تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: ص: 286.
[145] ـ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 44.
[146] ـ أمبرتو إيكو: التأويل، بين السيميائيات والتفكيكية: ص: 154.

بين السطحية والحرفية والمعجمية والقاموسية وبين اللغة المنزاحة والمنحرفة والموحية والمتحررة من نمطيتها.

غير أنَّ ذلك يشترط أنْ يكون بشيء من الاعتدال والتوسط من خلال مراعاته لتلك السمات المضمونية المشتركة، المشار إليها آنفاً، وهي سمات وسطية، تُشرِك المستعار والمستعار له، لنكون بصدد "اسم شيء مطبّق على شيء آخر بفضل سمَةٍ مشتركة تقرِّبهما وتُشابه بينهما"[147] ومع ذلك على هذه الاستعارة أنْ تعمل على إحداث الغرابة من خلال "عدم الائتلاف الدلالي"الذي يلعب "دور مؤشر يدعو المرسَل إليه أنْ يختار من بين عناصر المعنى المكوِّنة للوحدة المعجمية العناصر غير المتناسبة مع السياق"[148].

فأدبية الاستعارة تنبعث في كون أنَّها "غريبة وغير مألوفة حتى يستقبلها المتلقي على نحو ما يستقبل الناس الغرباء، فيتلقونها بعجب ودهشة واستعظام، لن يحدث في حالة تلقي الكلام المألوف، أو استقبال الناس العاديين، وقد يعني هذا أنَّ الجدة أو الغرابة في الاستعارة وهي مصدر الروعة والتقدير"[149] تلك هي الأدبية التي تتجلّى من خلال ما توفره الاستعارة من تتبع للعلاقات الجديدة الرابطة للأشياء، دون أنْ يُهْتَدَى إليها من كلّ متلقٍ.

---

147 ــ فرانسوا مورو: الصورة الأدبية: ص: 73.

148 ــ فرانسوا مورو: المصدر نفسه: ص: 73.

149 ــ الدكتورة إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص: 226. وقد قال بذلك ابن سينا من قبل « أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فإنه يحتشمهم احتشاماً لا يحتشم مثله المعارف » ينظر: المرجع نفسه: ص: 225 عن ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، الادارة العامة للثقافة، القاهرة: سنة: 1373هـ / 1954م: ص: 203

بهذه المقاييس يعتبر ابن رشيق الاستعارة من حلية الكلام ومحاسن و"أفضل المجاز وأول أبواب البديع، وليس في حَلي الشعر أعجب منها"[150]، خاصة إذا وقعت من الكلام موقعها ونزلت موضعها.

هكذا تكون أدبية النص بتواجد هذه الآليات والاستعارة بوجه أخص؛ لأن الأدبية تتحقق في النص وفق ما يحدث فيه من "تحويل لفعل لفظي إلى أثر وفق نسق من الأدوات التي تنجز هذا التحويل"[151]؛ ومتى افتُقِدت هاته الآليات سُلِب النصُّ أدبيَّتَه، وكان مغسولا على حدّ تعبير ابن رشيق، والنص المغسول هو الخالي والفارغ من هذه الحلي"[152]. ويضرب مثلا لذلك بشعر "أشجع السلّمي"[*] فيقول عنه "نظرت في شعر "أشجع"، فإذا هو ربما مرت له الأبياتُ مغسولةً، ليس فيها بيت رائع"[153].

لكنّنا ومع ذلك لا نتصور لَهْثَ المبدع وراء هذه الآليات، ليحشو بها نصه ظنّاً منه أنّ ذلك يوفر له أدبيته. إنّ كثرتها في النص تزيل كل جمال،

---

[150] ــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 268. وهو ما يدعمه النقد الحديث باعتبار أن « كل صورة شعرية تحتوي على قدر ما من الاستعارة». الدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب: ص: 318.

[151] ــ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ص: 78.

[152] ــ ينظر: ابن رشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 286. كما يقول المرزباني عن الشعر المغسول أنه: « الخالي من معنى ولفظ». المرزباني: الموشح: ص: 452.

[*] ــ هو أشجع بين عمرو، يكنى أبا الوليد، من بني سليم، نشأ باليمامة بداية، فلمّا مات أبوه قدمت به أمه البصرة فاستقربها، قال الشعر وأجاد، وكان متصلا بالبرامكة وله فهيم أشعار كثيرة، وانقطع إلى جعفر خاصة، ووصله إلى الرشيد ومدحه فأعجب به، فأثرى عليه. ينظر: الأصفهاني: الأغاني: ج/ 18: ص: 219، والمرزباني: الموشح: ص: 452. ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/2: ص: 881

[153] ــ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 205. ونفس الحكم قد أورده المرزباني فقال: «نظرت في شعر أشجع فإذا هو ربما مرت له الأبيات مغسولة ليس فيها بيت رائع، وإذا هو يريد بيتا نادراً (...) له الأبيات مغسولة خالية من معنى ولفظ» المرزباني: الموشح: ص: 452.

وتمسح عنه صفة الأدبية؛ لأنه عندئذ يتمتع بتشبع يجعل من طاقته "التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها، فكلّما تكرّرت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية، ومعنى ذلك أنّ التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا"[154]، فما كانت الصورة إلاّ إثباتاً للمعنى وتأكيداً له في ذهن المتلقي، أما إذا أوتي بها لأجلها، ولأجل إبراز ما للمبدع من مقدرة خيالية على اختراع الصورة، فتصير هنا غامضة بلا فائدة ومزية، وهو ما يؤثّر سلباً على النص الأدبي. "فالشعراء الحقيقيون لا يعتمدون انتهاك اللغة دائماً وإلا أصبحت عبثاً"[155].

لذلك يرى ابن رشيق "إنَّما هرب الحذاق عن هذه الأشياء لما تدعو إليه من التكلف"[156]، فيكون ما يوفر للاستعارة أدبيتها هو كيفية استعمالها؛ لأن "الطريقة التي تستخدم بها الاستعارة هي المحك الأساسي للموهبة الشعرية، ولا يستطيع أنْ يستخدمها استخداما فائقا إلاّ أعاظم الشعراء"[157]؛ لأنهم يتمكنون عندئذ من دمج الأشياء المتباينة في وحدة جديدة. ويقترح ابن رشيق أنْ تكون هذه الحلي "نبذ تستحسن، ونكت تستطرف، مع القلة، وفي الندرة، فأما إذا كثرت فهي دالة على الكلفة"[158]. يجب ألاّ يكون الشعر استعارة وبديعاً كشعر "أبي تمام" ولا

---

[154] ــ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب: ص: 82.

[155] ــ الدكتور مصطفى السعدني: العدول: ص:25.

[156] ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 285.

[157] ــ س. هــ بورتون (s. h. Burton) التصوير وألوان المجاز: ضمن: اللغة الفنية: تعريب وتقديم: الدكتور محمد حسن عبد الله: ص: 88.

[158] ــ ابن رشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 285.

ينبغي له أنْ يكون أيضا خالياً مغسولاً من هذه الحلي كما تبيّنَ؛ لأنّ "الشعر صناعة واعية ولكنها صناعة من لا يطلب التكلف والشطط في أي باب من الأبواب"[159].

I- الأدبية بين تشكيل الصورة والإحساس بها :

هكذا يكون ابن رشيق قد تفطن إلى أن الأدبية لا تتحقق من خلال الصورة الأدبية بمفردها كآليةٍ شعريةٍ، أو اعتباراً من أنها صورة، وإنَّما ينبغي لهذه الأخيرة أن تتواءم مع الوحدة الكلية للنص، فلا ينبغي أن تَشُذَّ عن الإطار العام للمعنى من خلال ما تمثله من تشتت، أو من إرباك سواء لدى المبدع أو لدى المتقبل. وهو ما اشترطه "رومان جاكبسون" في هذه الآليات الأسلوبية التي من المفروض أنْ تحقق الأدبية في النص "دون أنْ تكون بالضرورة بارزة ودون أن تسترعي انتباهنا على غرار ما يفعل ملصق إعلاني"[160] وبهذا الفهم لا تعتبر الصورة "العنصر المكون للأدب؛ لأنها في ذاتها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن؛ فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة"[161].

---

159 ـ محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري: ص: 85.

160 ـ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ص: 20.

161 ـ روبرت هولب: نظرية التلقي: ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل: كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة الطبعة الأولى: سنة: 1994 م: 71. كما أنّ تودوروف لا يرى من الصورة الشعرية غير تلك الوسيلة الكفيلة بمضاعفة التأثر، وإنها إحدى الطرق المعتمدة لخلق أقوى تأثر ممكن. ينظر: تزفيطان تودوروف: نقد النقد: ترجمة الدكتور سامي سويدان: طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد: العراق: سنة: 1986م، ص:32.

الرأي ذاته يستقر عليه النقد العربي الحديث الذي يرى فيه الأستاذ طه أحمد إبراهيم أن "الشعر صناعة ككل الصناعات يحتاج إلى مِرانة وإعداد (...) لابد في الشعر من الإعداد والأناة يطول أو يقصر (...) ولابد للشاعر من أن يَقبَعَ، ويستجمعَ خاطره حتى يقول الشعر الجيد"[162] إن الغاية المرجوة من الشاعر أنْ يَنْبَع شعره من طبعه وملكته موغلاً في الإفصاح عن أحاسيسه وخواطره بكل عفوية، وألاّ يجهد نفسه بما يطالبها به أو يستخرجه منها عنوة بكل قهر وعنف. وأنَّ "الصورة تستكمل شرائط الحُسْن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنْفُس كلَّ مَذْهب، وتقف من التَّمام بكل طريق"[163].

لا يمكن أنْ تُربطَ الشعرية بتلك التحولات الصياغية، ولكن ينضاف إلى تلك التحولات ما يشكله النص الأدبي مِنَ التظافر بين اللغة والموسيقى والأخيلة والعواطف التي تنصهر فيها ذات الشاعر، فينتج عن ذلك التلاحم الجدّةُ والخروج عن الراكد المبتذل. ويصبح تلقي النص هو الذي يفرض على القارئ أن يعايش هذا النص ويتفاعل معه، من خلال عملية التواصل، وهو إذ ذاك متحرر من فكرة الدلالة الثابتة للظواهر اللغوية، فلا يمكن "إدراك لغة الشاعر وفاعليتها تبعاً لتصورات لغوية عامة، لا تضع في اعتبارها فاعلية التجربة الشعرية وخصوصيَّتها وفرديتها"[164]. لذلك يُعتَبَر الفن تركيباً للعاطفة والصورة معاً "أو بعبارة

---

[162] ـ طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص: 120.

[163] ـ عبد العزيز الجرجاني: الوساطة: ص: 412.

[164] ـ الدكتور جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية: ص: 119.

أخرى أن الصورة هي وليدة العاطفة، وأن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة»[165].

إنّ تحقيق النص لأدبية مقبولة مرهونٌ بتوافقه مع جوهر صاحبه، الذي ينشأ من تلك العاطفة التي تدفعه أثناء عملية الكتابة ليكون النص نصاً أدبياً، وهي بذلك الحجر الأساس في بناء النص الأدبي، وعلى كل مبدع أن يحسن استغلالها في قوة بنائه وتماسكه وليس الشاعر من يحشد لنا الصور، وإنّما الشاعر مَن يجعل من التصوير الفني حياة تسري في عروق النص، فيسمح لتلك الصُّورِ الجزئية أنْ تتشكل في أرض العاطفة التي أنبتتها التجربة، وبدراسة هذه الصورة تتمكّن من اكتشاف نفسية الشاعر وقدرته على المشاكلة بين صوره وحالته إبان عملية الإبداع.

ولكي تكون اللغة مؤدية وظيفتها الحقيقة بكل فنية وفي أرقى الجمال الأسلوبي، ينبغي أن توافق بين مقولاتها النحوية والحالات النفسية التي تعتري صاحبها[166]. فيرتبط تحقيق الأدبية في أيِّ خطاب أدبي في مدى

---

[165] ـ الدكتور محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي: ص: 78. أو كما قال الدكتور مصطفى السعدني: «ليس كل عدول مولداً لطاقة إيحائية، وليس كل بناء لغوي شذَّ فيه عنصر غير متوقع أسلوباً أدبياً، إذ يتحدد الأسلوب باعتباره عدولاً بوجود الأصل أو التشبيه به اقتراناً بشحنة عاطفة ومعنوية». الدكتور مصطفى السعدني: العدول: ص:129.

[166] ـ ينظر: الدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب: ص: 50. وهو ما طرحه ـ صلاح فضل دائماً من خلال - رأي (أمادو ألونسو) أن « المبدأ الذي يعتمد عليه هو أن كل خاصية لغوية في الأسلوب تطابق خاصية نفسية». الدكتور صلاح فضل: علم الأسلوب: ص: 85. وهو ما عبر عنه كذلك الدكتور محمد عبد المطلب حين اعتبر أن اللغة « ليست مجموعة من القوانين المطلقة، خاصة عند تحولها من الإيصالية الخالصة إلى الأدبية الخالصة، وإنما هي مجموعة من الاختيارات الحرة، يتحرك من خلالها وبها المبدع، بحيث يكون اختياره موافقاً لتجربته، ومساعداً في الكشف عنها بالنظر في بعديها: البعد الأول يتمثل في توجه الذهن إلى الواقع، والآخر يتمثل في ر[illegible] الواقع إلى الذهن». الدكتور محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى: ص: 111.

امتصاصه - في خفاء - عاطفة صاحبه، ليكون التوافق بين الملفوظ الأدبي وبين الداخل العاطفي لدى المبدع، فتغدو مؤثرة في متلقيه، وهو ما يدعو إليه "أبو الطيب المتنبي": [من الخفيف]

إنَّمَا تُنْجِحُ المَقَالَةُ فِي المَرْ ءِ إذا وَافَقَتْ هَوًى فِي الفُؤَادِ[167]

إنّ الفضاء الحسي الوجداني هو أحد الفضاءات التي تؤدي إلى إحداث التفاعل بين أطراف الخطاب. وما تسمية الشاعر بالشاعر إلاَّ "لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنَّما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا فكلّ من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإنْ أتى بكلام موزون مقفّى»[168]، وكان هذا الشعور نفسه هو محلّ الإنسانية عند أبي حيان التوحيدي، فالإنسان إنسان بالنفس وليس إنساناً بالروح، فللحمار روح وليس له نفس، ولو كان الإنسان بالرُّوح لم يكن بينه وبين الحمار فرق، وليس كل ذي روح ذا نفس[169]. فما يتميز به الشاعر هو الإحساس المرهف الذي يفوق فيه غيره، وهو ما جعل ابن رشيق يرجع تسمية الشاعر إلى هذا الإحساس والشعور "لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره»[170].

---

167 ــ ناصيف اليازجي: العَرْفُ الطيّبُ: ج/2: ص: 330.

168 ــ قدامة بن جعفر: نقد النثر: ص: 77.

169 ــ ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة: ج/ 2: ص: 113.

170 ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 116. وسمّي الشاعر شاعرا لفطنته بما لم يفطن به غيره ولذلك رُدَّ الشعر إلى «الفطنة، ومعنى قولهم: ليت شعري، أي ليتَ فطنتي» عبد الكريم النهشلي: اختيار من كتاب الممتع: ص: 24. وينظر: ابن وهب: البرهان في وجوه البيان: ص: 164. ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص: 268.

الشاعر المبدع هو الذي يرى ما لا يراه غيره ويكتشف ما لا يستطيع أحد اكتشافه، وإنْ لم يحقق من خلال عاطفته تلك التجربة الشعورية بنوع من الجدة، يكون قد نقل صورة طبق الأصل لسابقاتها، لذلك لا يكون الشاعر شاعراً "إلا بشرط أوليّ : يرى مالا يراه غيره"[171]. فإنْ هو لم يُحدِث التأثير الذي لا يستحق الشاعر إلا به صفة الشاعرية، ولا تلحقه إلا من قبيل المجاز لا غير. فينبغي عليه وهو يحقق تجربته أنْ "يعالج في نفسه، ما يلامس مشاعره من قلق وضيق، ويظل كذلك حتى يطمئن، بينه وبين نفسه للتجربة، وهي المطابقة التي تستحدث وحدها الخصوصية المميِّزة لكل تجربة"[172].

جرّاء هذا الطرح، لا مناص من الوقوف على الدوافع النفسية الكامنة في باطن المبدع، من خلال تلك المعرفة لخصائص لغته، ولقيم لغته التعبيرية أو العكس بالعكس؛ لأنّ العواطف والأحاسيس والانفعالات هي

وبناء على هذا الاهتمام بالشعور كان تعريف النقد الحديث للشاعر يقول جون سيتوارت مِلْ «إنّ الشاعر لا يسمى شاعراً لأن له أفكاراً خاصة، بل لأنّ تتابع أفكاره خاضع لاتجاه عواطفه». الدكتور إحسان عباس: فن الشعر: ص: 129. أو كما قال رولان بارت: « العاطفة أساس كل أدب» رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية: ص: 15. وقد اعتبر العقاد أنّ « الشعر الصحيح في أوجز تعريف هو ما يقوله الشاعر، والشاعر في أوجز تعريف هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنظرات». عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب: ص: 179. فلم يكن الشعر «مجرد ألفاظ موزونة ومقفاة أو أقوال تدل على معنى ، وإنّما هو الفطنة والشعور أي هو عاطفة وأحاسيس» الدكتور بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي: ص: 57.

171 ــ وأدونيس: زمن الشعر: ص: 284.

172 ــ الدكتور عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي: ص: 110 وقد عرّف النقد الحديث التجربة الشعرية بأنّها « الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمرٍ من الأمور تفكيراً ينمُّ عن عميق شعوره وإحساسه». الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: ص: 383.

"الأشكال النوعية التي يَعْقِلُ بها كل مضمون ويعيد إنتاجه"[173] وتصير مخيّلة الشاعر هي الكاشفة عن نفسه، ويدعم هذا قول سيد قطب حين يعتبر أن العمل الأدبي هو "التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية"[174]. هكذا تتمّ القدرة على الربط بين الداخل والخارج والخاص والعام من خلال تجربة الشاعر.

II- الأدبية بين تجربة المبدع ومعاناته :

ابن رشيق لم يحِدْ عن هذه الرؤية الحداثية للإبداع؛ لأنه قد ربطه بالأحوال النفسية، وجعله غير تامٍّ ما لم ينبع عن شعور، كما أنه ذهب إلى المزاوجة بينه وبين الأغراض الشعرية، فكلّ شعور عنده يولّد قصيداً في غرض من أغراض الشعر. بل كانت هذه الأحوال عنده بمثابة القواعد التي تقوم عليها الأغراض "وقالوا: قواعد الشعر أربع : الرغبة، والرّهبة، والطرب، والغضب: فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع"[175]. وهكذا يكون الارتباط

---

173 ــ هيغل: فن الشعر: ص: 12. وينظر: رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأدب: ص: 271.

174 ــ سيد قطب: النقد الأدبي: ص: 9. وبهذا قال الدكتور لطفي عبد البديع « القصيدة تعبير عن عواطف الشاعر وأحاسيسه ومشاعره». الدكتور لطفي عبد البديع: الشعر واللغة: ص: 94.

175 ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 120. وكدليل على ذلك ساق ابن رشيق قول عبد الملك بن مروان لأرطاة بن سُهَيّة: « أتقول الشعر اليوم ؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أشرب، ولا أرغب، وإنما يجيء الشعر عند إحداهن». ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 120. وإن كان قد بدا نوعٌ من الاختلاف بين النقاد في هذا التقسيم. فقدامة جعل الباعث العاطفي الوجداني النفسي لقول الشعر ينبني على ستة أغراض وهي « المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف والتشبيه. »

عضوياً بين الطرفين - العطفة والفكرة - فمع كل شعور يولد غرض شعري مخصص ومتعلق بذلك الشعور. فكان كلُّ شاعر عالَماً خاصاً في إعرابه عن تجربته ضمن العالم العام الذي يُمثل الإبداع الأدبي.

الأديب يسعى من خلال معاناته - في إطار ما يقوم به من كتابة فعل الكتابة - إلى جعل نصه يحظى ببعد في تحقق جمالية، ويصبح أثراً من خلال توفيره لأسباب الإثارة والدهشة والإرباك لدى القارئ؛ فإن حقق ذلك بلغ نصه نصيباً من الأدبية وكان حقاً "صورة من صور التعبير الانفعالي عن انعكاس الحياة على النفس البشرية"[176]. إلاّ أننا لا نعتقد أنّ الشعر نقل حرفيٌّ للواقع، وإنّما هو تعبير يتجاوز هذا الواقع؛ لأنه يعتمد على التجربة الفنية، وعلى وجدان الشاعر، وقدرته على نقل تجربته إلى المتلقي[177]. مضافاً إليه التحامه بالواقع.

هكذا كان مردُّ أغراض الشعر إلى العاطفة أي إلى الباعث النفسي والشعوري، مما جعل - نتيجة اقتران الأغراض الشعرية بالحالات الشعورية

قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 91. وكذلك لمّا تحدث أبو هلال العسكري عن الأغراض الشعرية جعلها ستة هي المدح والهجاء والوصف والنسيب والمراثي والفخر. ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 131. بينما الرماني جعلها خمسة أغراض: « النسيب، والمديح، والهجاء، والفخر، والوصف» ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 120. أما حازم القرطاجني فيذهب إلى أنّ « الارتياح للأمر السارّ إذا كان صادرا عن قاصد لذلك أرضى فحرّك إلى المدح. والارتماض للأمر الضارّ إذا كان صادراً عن قاصد لذلك أغضب فحرّك إلى الذمّ. وتُحرّك الأمور غير المقصود أيضاً، من جهة ما تناسب النفس وتسرّها ومن جهة ما تنافرها وتضرّها، إلى نزاع إليها أو نزوع عنها وحمد وذمّ أيضاً. وإذا كان الارتياح لسارّ مستقبل فهو رجاء. وإذا كان الارتماض لضارّ مستقبل كانت تلك رهبة. وإذا كان الارتماض لانقطاع أمل في شيء كان يؤمّل، فإنْ نحِيَ في ذلك منحى التصبّر والتجمّل سمّي تأسّيا أو تسليًا، وإنْ نُحي به منحى الجزع والاكتراث سمّي تأسّفاً أو تندّماً». حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 11 / 12.

176 ـ نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي: ص: 105.

177 ـ ينظر: الدكتور الشيخ بوقربة: مفهوم الشعر في التراث النقدي المغاربي: ص: 213.

ـ بعض الشعراء يتربّعون على كرسيّ الريادة ويحوزون قصب السبق فيما تناسب وحالاتهم النفسية من أغراض شعرية، فأصبح لا منازع لهم فيها، وتميز كل شاعر بميزة متصلة بمزاجه حتى قيل "كفاك من الشعراء أربعة "زهير" إذا رغب، و "النابغة" إذا رهب، و "الأعشَى" إذا طرب، و "عنترة" إذا كلب، وزاد قوم "وجرير[*] إذا غضب" وقيل لـ "كُثَيِّر"[**] أو لـ "نصيب"[***] من أشعر العرب؟ فقال: "امرؤ القَيس" إذا ركب، و"زهير" إذا رغب، و"النابغة" إذا رهب، و "الأَعشَى" إذا شرب"[178]. وعليه يمكننا أن نتصور الخطاطة التالية :

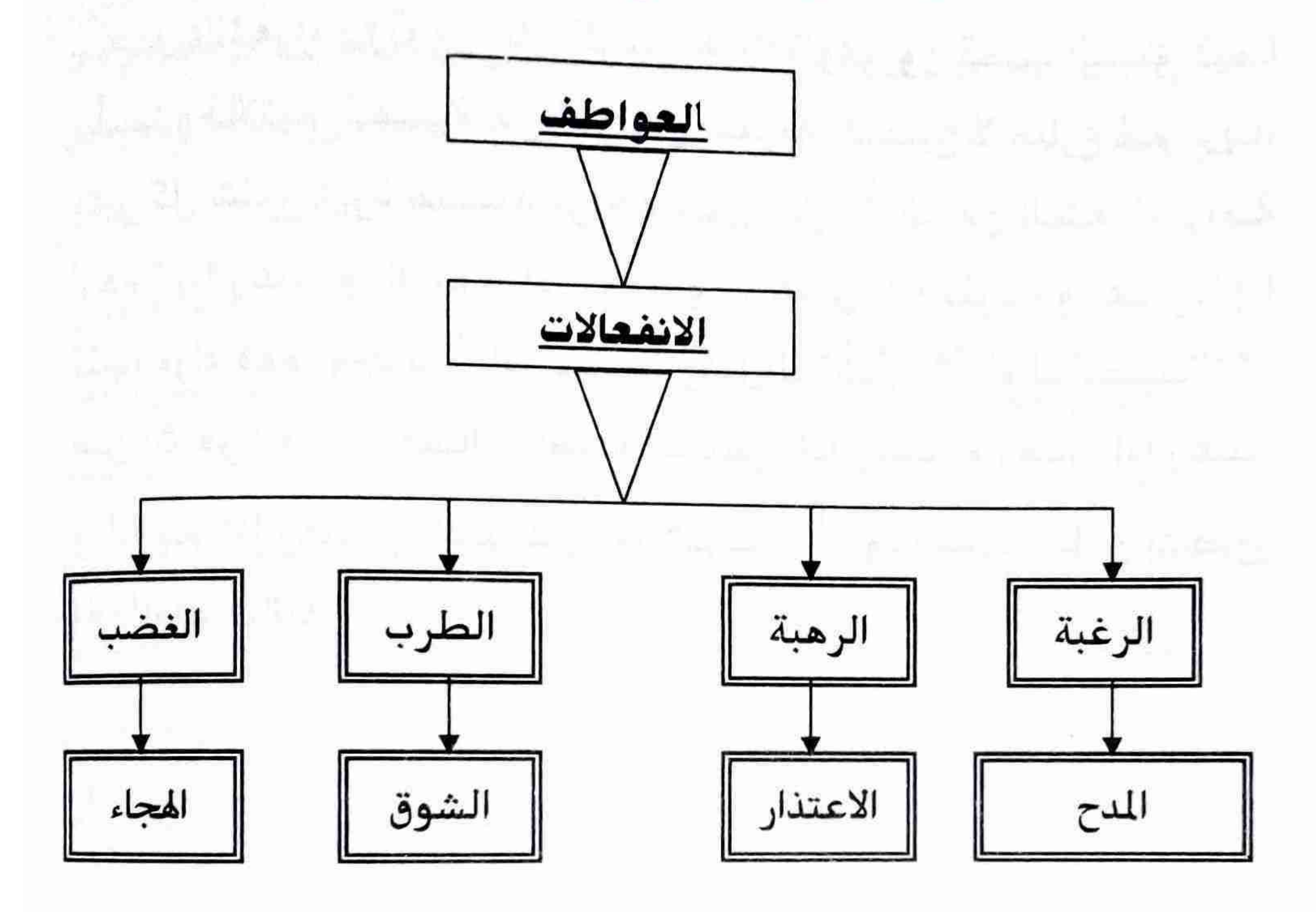
---

[*] ـ جرير هو: أبو حزرة جرير بنُ عَطيّة بنُ حُذيفَةَ الخَطفي بنُ بَدرِ الكَلبي اليربوعي، من تميم، شَاعرٌ أُمويّ فَحلٌ، وكان هجاؤه مُرًّا، لم يَثبُت أمامَه غيرُ الفرَزدقِ والأخطل، امتاز بوضوحِ المعاني وفَصاحةِ الألفاظ ومَتانَةِ التَّركِيب. ينظر: ابن سلام: طبقات فحول الشعر، ص: 374. و ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 464. و الأصفهاني: الأغاني: ج/ 08: ص: 03.

[**] ـ كثير: هو أبو صَخرٍ كُثَيِّر ابنُ عبدِ الرحمان ابنُ الأسودِ ابنُ عامرِ الخُزاعِي، من فُحولِ شُعراءِ الإسلامِ، من أهل المدينة، كان مُغاليًا في التَشيُّعِ، يَذهبُ مَذهبَ الكَيسانَةِ، ويقول بِالرَّجعَةِ والتَّناسُخِ، تُيِّمَ في حُبِّ عَزَّةَ ابنَةَ جَميلٍ، فنُسبَ إليها، وله معها أخبارٌ كثيرةٌ. ينظر: (ابن سلامالجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص: 540). وابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 310).

[***] ـ أبو محجن، نصيب بن رباح، مولى عبد العزيز بن مروان: شاعرٌ فحل مقدَّم في النسيبِ والمديح، ولم يوقف في الهجاء. وكان عفيفا، لم يَنسب قط إلا بامرأته. أمه أمةٌ سوداء وقع عليها سيدُها فولدته. وعاش مع أهله على الرق زماناً، ثم قرض الشعرَ، ورحل إلى مصر. ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 422. والأصفهاني: الأغاني: ج/1: ص: 350 – 355).

[178] ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 95.



فإنّ الفنون الأدبية والأغراض الشعرية نتيجة استقراء هذه الخطاطة تكون رِدْفاً للعواطف، فتصير بواعث الشعر متوقفة على تلك الانفعالات. فتغدو التجربة الشعرية الحقّة، دون أنْ نقصد بها الفعلية أو الواقعية، هي التي توحّد بين الذات والموضوع. وتُخرجهما في نصّ أدبي يمتلك كلّ مقومات النجاح سواء على مستوى مبدعه أو متلقيه، ليتجسد الطرح القاضي بأنّ الشعر قائم على الشعور والإحساس، وعلى رِدَّتِه إلى الجانب النفسي لا إلى شكل الكلام وطريقة نظمه فحسب، بشكل واضح؛ لأنّ الشعر في جوهره شيء يختلج في الصدر فينطق به اللسان.

هذا ما جعل ابن رشيق، حينما قدّم حدود الشعر، أن يضيف لها مصطلح "النية"[179]، ليُقرَّ بما لهذا الحدّ من أهمية في بناء النصّ الأدبي في شكله التصوري، كونه ينبني على معاناة وتجربة صاحبه. كما أنَّ هذه الإضافة تُثبت وعيَ ابن رشيق المؤدي إلى أنَّ الشعر ليس مجرد كلام موزون وقافية ومجاز، وإنَّما هو ـ إضافة إلى ما سبق ـ روح شعرية وعواطف، وانفعالات وإيحاءات.

ابن رشيق يدرك تمام الإدراك صلة الإبداع الشعري أو الأدبي بصورة أعمّ بالنفس الإنسانية وخوالجها "لذلك فإنَّ الخطاب لا يكون دائماً بنفس الصيغة وإنَّما يتغير من ناحية دواله ومن ناحية مدلولاته بحسب المواضيع والأحوال وشخصية المتلقي وكل ذلك رغبة في أنْ يحدث الخطاب أكثر ما يمكنه من تأثير على المتلقي؛ لأنها وسيلة الشاعر لبلوغ أهدافه عنده"[180]. وهو ما جعل النقد الحديث يعتبر "طريقة الشعر (إن لم تكن غرضه الرئيسي) هي توصيل العاطفة إلى القارئ"[181]. هي الفكرة ذاتها التي دفعت بابن رشيق أن يحكم بأدبية نصّ جليلة[*] الذي ترثي فيه زَوْجَهَا كُلَيْباً، حين قتله أخوها جسّاساً:

---

[179] ـ يقول ابن رشيق « الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية». ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 119.

[180] ـ محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري: ص: 176.

[181] ـ س. داي لويس « c. day Lewis»: طبيعة الصورة الشعرية: بضميمة: اللغة الفنية: تعريب وتقديم الدكتور محمد حسن عبد الله: ص: 49.

[*] ـ هي جليلة بنت مرة بن ذهل بن شيبان، أخت جساس قاتل زوجها كليب بن ربيعة، شاعرة فصيحة، من ذوات الشأن في الجاهلية، رحلت إلى بيت أخيها بعد قتله لزوجها وبقيت به حتى بعد مقتل جساس. ينظر: أبو علي القالي: كتاب الأمالي: ص: 822. والأصفهاني: الأغاني: ج/5: ص: 67.

يَا ابْنَةَ الأَقْوَامِ إِنْ لُمْتِ فَلاَ ... تعْجَلِي بِاللَّوْمِ حَتَّى تسْأَلِي

فَإذا أنْتِ تبَيَّنْتِ الَّتِي ... عِنْدَهَا اللَّوْمُ فَلُومِي واعْذِلِي

إلى أن تقول :

لَيْتهُ كَانَ دَمِي فَاحْتلَبُوا ... دِرَرًا مِنْهُ دمى مِنْ أكْحُلِي[182]

لكون جليلة قدّمت موضوعاً جديراً بالتقديم، إضافة إلى ما أحدثه بناؤه على مستوى النفس، فكانت حدة العاطفة في مثل هذه الأبيات الساخنة لا تترك منفسحاً لصنيع ، فالنفس تسيل على سجيتها ، والألفاظ في سباق مع المعاني إلى الأذهان، فحصُل جرّاء ذلك أنْ "أشجى لفظها، وأظهر الفجيعة فيه !! وكيف يثير كوامن الأشجان، ويَقْدَحُ شَرَرَ النّيران"[183]. الأدبية تسعى دائماً إلى تحقيق المصالحة بين داخل الأديب وخارجه. من خلال ما يكنّه صاحبه من أحاسيس ومشاعر، وبين ما يتلفظه، ويُلقي به خارجاً حتّى يعكس ذلك المكنون، وتكون الأسباب الداعية إلى فشل المبدع في أن يسمو بإبداعه إلى ملامسته الأدبية الحقّة

---

[182] ــ وردت هذه القصيدة في عدة مصادر مع اختلاف بين الجميع في بعض ألفاظ، وفي عدد الأبيات وترتيبها. أبو علي القالي: كتاب الأمالي: ص: 822. والأصفهاني: الأغاني: ج/5: ص: 68، وابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 153- 154.

[183] ــ ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 153.

ويبدو أنّ أساس هذا الحكم النقدي مطابقاً لما أورده الدكتور إحسان عباس فيما كان يؤمن به كروتشه وتلامذته «كلّما كانت العاطفة أقوى من فرديتّها، كان التلقي أقوى» . الدكتور إحسان عباس: فن الشعر: ص: 35.

هو حينما يقع تنافرٌ بين هذا الملفوظ وتلك العاطفة، وهو ما يؤكّده قول "عبد الله بن أبي أبو عيينة بن المهلّب بن أبي صفرة"[*]: [من البسيط]

غَرَائِزُ الشِّعْرِ تُبْدِي عَنْ جَوَاهِرِهَا بِالقَصْدِ تَبْتَدِرُ القِرْطَاسَ وَالهَدَفَا

إِذَا اللِّسَانُ تَلَكَّأَ أَنْ يَقُومَ بِمَا فِي القَلْبِ مِنْهُ تَلَكَّأَ القَلْبُ أَوْ رَجَفَا[184]

القصيدة هي الصدى المباشر لعاطفة الشاعر وأكثرها إحداثاً للتأثير في القارئ وأقواها انفعالاً عند الشاعر بما توفر فيها من جدّةٍ وسبقٍ، وهو ما أشار إليه "الجاحظ" حين تحدث عن دور العاطفة بقوله: "قال الباهليّ: قيل لأعرابيّ: ما بالُ المراثي أجوَدَ أشعاركم؟ قال: لأنَّا نقول وأكبادُنا تحترق"[185].

مما جعل أعلام النقد الحديث يُقرّون بالسبق للنقد العربي القديم لِما يراه من أنّ أحاسيس الأديب ومشاعره هي أهم عناصر التجربة الأديبة، فبدون هذه الأحاسيس التي تمثل جهازي البثّ والاستقبال في آنٍ واحد لكل ما تنبّه إليه الحياة، يكون الأديب فقيراً، ومن ثمّ يستعين بالآخرين، ولا يعتمد على نفسه، فيصبح مقلداً مكرراً، ولا يكون مبتكراً مجدداً[186]. كما

[**] – هو أبو عيينة عبد الله بن محمد بن أبي عيينة بن المهلب بن أبي صفرة، من شعراء الدولة العباسية وساكني البصرة، أنفذ أكثر أشعاره في هجاء ابن عمه خالد ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/2: ص: 882، والأصفهاني: الأغاني: ج/ 20: ص: 84.

[184] – المرزباني: الموشح: ص: 564.

[185] – الجاحظ: البيان والتبيين: ج/2: ص: 320.

[186] – ينظر: الدكتور طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي: ص: 130. يرى محمد البهبيتي أنّ ما كان يعقد بين شعر جرير وبين قلوب الناس، أكثر مما كان يعقد بين شعر منافسيه وقلوبهم؛ لأن شعبيته في قسط كبير منها راجعة إلى أنّ جريراً كان يذهب في شعره مذهبا عاطفياً. ينظر: نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي: ص: 287. وإنْ كان هذا الحكم النقدي مستنبط من اعتراف جرير على نفسه بذلك في قوله: « ما عشقت قط، ولو عشقت لنسبت نسيباً تسمعه العجوز فتبكي على ما فاتها من شبابها» الأصفهاني: الأغاني: ج/8: ص: 47.

يجد المتلقي نفسه بعيداً عن التّأثر بهذا النصّ الذي لم يتمكّن من الوصول إلى أعماق نفسه فيحركها، نظراً لفقر صاحبه إلى الصدق.

ابن رشيق أدرك الصدق على عكس الدلالة السطحية للفظة الواردة في بيت حسان بن ثابت رضي الله عنه : [من البسيط]

وَإِنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ   بَيْتٌ يُقَالُ إِذا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا[187]

فالصدق هنا كما أدركه لا يعتبره نقيض الكذب الأخلاقي بل هو صدق الإبداع لما يعكسه من دواخل النفس ورجّات الذهن. وقد فصل "البحتري" بلسان الشاعر في الموقف مهاجماً من أخضع الشعر لحدود المنطق ومدعياً الكذب محبباً إياه في الشعر من خلال قوله: [من المنسرح]

كَلَّفْتُمُونا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ   وَالشِّعْرُ يَكْفِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهُ[188]

إلاّ أنّ ابن رشيق لا يكتفي بمثل هذا القول، ويستشهد بقول أحد المتقدمين لمّا سئل عن الشعراء فقال "ما ظنّك بقومٍ الاقتصادُ محمود إلا منهم، والكذب مذمومٌ إلا فيهم"[189]. ليكون هذا الموقف من ابن رشيق

---

[187] ـ حسان بن ثابت: الديوان: ص: 169

[188] ـ البحتري: الديوان: ص: ج/1: ص: 234. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: 270.

[189] ـ ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 25. يرى قدامة بن جعفر يرى جود الشعر وغايته لا تعني صدقة ونزاهه خُلق صاحبه؛ لأن الشعر عنده « إنما هو قول، وإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد، لأنه قد يجوز أن يكون معتقَد لأضعاف ما في نفس هذا الشاعر من الوَجْد، بحيث لم ينكروه وإنما اعتقدوه فقط، ولم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر» قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 138. كما أن « ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته» قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص: 66وقد حذا صاحب منهاج البلغاء نفس الحذو انطلاقاً من مقولة الخليل بن أحمد (ت 170هـ) « الشعراء أمراء الكلام يُصرّفونه أنّى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومدّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين

ومَنْ لازمه، كـ "قدامة بن جعفر" من قبله، أو كـ "حازم القرطاجني" المتأخر عنه مثلاً، أقرب إلى الحقيقة؛ لأنه فصل الشعر عن القيمة الأخلاقية، ولم يشترط صدق الخبر، فهو يرى أن الشعر يستمد قيمته من الصورة الفنية التي يُنشِئها، والتي لا يشترط فيها مطابقة الواقع.

وقد أتى النقد الحديث ليُقِرّ هذه الحقيقة، فيرى أن الصدق هنا "يحتاج لإشارات مزيفة، وبوضوح، ليمكِّنَه أن يدومَ وأن يُستَهْلَك"[190]. فيكون المبدع بين صدق الواقع وافتعال الخيال، أي بين اليقين والاضطراب المعنوي الناشئ عن الإبداع الفني. إذْ لا مفرّ من المشاركة الشعورية، التي تكفل سبل نجاح الشعر؛ لأنه يكون نابعاً عن طبيعة انفعالية دون الاشتراط التاريخيّ في ذلك للصدق الحقيقي الذي يفرض على الشاعر بالضرورة أنْ يكون قد عايش التجربة عياناً، وإنَّما الاشتراط يكمن في مدى تحقق الصدق الفني للتجربة بما تُحدثه من تأثير. فالشعر "هو في جميع الأحوال كذب، والشاعر الذي لا يُقدِم على الكذب بدون تردّد بدءا من الكلمة الأولى لا قيمة له"[191].

صفاته، واستخراج ما كلَّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد، ويبعّدون القريب ويُحتَجُّ بهم ولا يُحتَج عليهم، ويصورّن الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل». حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 143- 144.

190 ـ رولان بارت: درجة الصفر للكتابة: ص: 57.

191 ـ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ص: 11. وهو ما يردده النقد العربي المعاصر في قول أدونيس: « مجال الشعر هو الكذب، واللامعقول، أو هو مجال الحساسية والمتعة الشعرية، بعبارة ثانية، نقضٌ أو عنصر سلبي في مقاربة أشياء العالم وأسراره. والشعر، في أحسن ما يوصف به، لعب ومحاكاة وتخييل». أدونيس: الشعرية العربية: الطبعة الثالثة: دار الآداب: بيروت: سنة: 2000 م: ص: 58.

فليس من اللازم ولا من الضروري أن تكون التجربة الشعرية تجربة شخصية ذاتية واقعية "فإن الأديب الذي يقتصر في أدبه على إطلاق مشاعره وحدها أديب عاجز، أما الأديب الناجح فهو الذي يستطيع أن يخلق بقوة خياله الجو الشعري الذي يريده"[192].

إذاً النص الأدبي لا يقاس بالصحة والصدق الواقعييَّنْ أو الخطأ والكذب. فهل هناك فرق بين الصحة والخطأ في الإبداع؟. فعن أي صدق نتحدث إذاً ؟ أإنّه تلك الانفعالات المتغيرة؟، أم لحظات الانتاج والإنشاء؟. إنّ كلّ ذلك يقصد به الصدق، فهو صدق في "التعبير" عن القصيدة.

هذا الصدق الذي يعتقد فيه جاكبسون أنه يمثّل المحكّ؛ لأن الجملة لا تكون ذات معنى إلاّ إذا استطعنا إخضاعها لاختبار الصدق[193]. حتى يحقق الملفوظ الشعري أدبية مقبولة ينبغي أنْ يتوافق ذلك الشعر مع جوهر صاحبه، مما يجعل المبدع مطالباً بأن يتفاعل مع جوهر الخطاب انطلاقاً من عالَمه الداخلي لا بالتأثير السطحي الخارجي وما قد يثيره من انفعالات عابرة، وعندئذ ترتبط ماهية الأدبية بما يحدثه هذا الخطاب

---

[192] ــ الدكتور محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي: ص: 32. كما ينظر: الدكتورة هند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب: ص: 191. ومحمد مندور: النقد المنهجي: ص: 72/ 73. أو كما قال ريفاتير "سواء كان الانفعال صوريا أم حقيقيا فإنه يكون في هذه الحالة نسقاً؛ لأن تعبيره البسيط الدال بشكل خاص يُنقل إلى تمثيل رمزي. والكتابة مع ذلك لا تُعطي إلا وسائل قليلة لتمثيل العناصر التعبيرية». ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب: ص: 83.

[193] ــ ينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 103.

الأدبي من تفاعل من جهة النفس بسبب الإطراب والمرح والأريحية بما "يملأ القلب والفهم، ويفرح الخاطر، وتسري بشاشته، في العروق"[194].

فلا مناصّ للمبدع من أن يصهر أغوار نفسه التي أنتجت نصه فيه إذ "لابد من وصل ما يحمله النص من قيمة فنية بما يتطلبه المجتمع الذي ينشأ فيه ذلك النص. إن المبدع ينشئ النص الأدبي وهو واعٍ بهذا التفاعل، لذا يحاول دائما أن يكون الالتحام قوياً"[195]. فلا يكون بمقدور المبدع أنْ يكتب دون أن يجسد موقفاً انفعالياً بحكم أنَّ "الكاتبُ من إذا أراد التكلم أصغى مباشرة إلى كلامه، هكذا يتكوَّن كلام مُتلقَّى، على الرغم من كونه كلاماً مبتدعاً"[196].

المعاناة الإبداعية هي المنطلق الأول الذي يسمح للمبدع أن يوفِّر لنصّه الأدبية المطلوبة، ليكون "الألم وحده هو أمّ الشعر الحقيقي"[197]. بل ولتسمح هذه المعاناة للشاعر أن يضطلع بدور الناقد؛ لأنه يقدِّر نسبة نجاح غيره في تصوير مشاعره إلى المتلقي، اعتماداً على ما يعانيه هو أثناء عملية الإبداع. فـ "البحتري" على سبيل المثال، فضَّل "أبا نواس" على "مسلم بن الوليد"[*]، وحينما نُبِّهَ على أن لـ "ثعلب" رأياً مناقضاً يردّ قائلا:

---

[194] ــ أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن: ص: 220.

[195] ــ توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية: ص: 4.

[196] ــ رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية: ص: 14.

[197] ــ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ص: 15.

[*] ــ هو مسلم بن الوليد الأنصاري، مولى آل سعد بن زراة الخزرجي، يكنى أبا الوليد، ويلقب بصريع الغواني، قيل : لقبه به الرشيد، فأصبح يعرف بلقبه، ويقال: إنه كان خاملا فانقاد له الشعر، وجوده، فكسب به الأموال العظمية، توفى في حدود المائتين. ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء:ج/2: ص: 833.، والأصفهاني: الأغاني: ج/19: ص: 30، والمرزباني: معجم الشعراء: ص:277، والمرزباني: الموشح: ص: 444.

"ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممّن يحفظ الشعر ولا يقوله، وإنّما يعرفُ الشعر مَنْ دُفِعَ إلى مضَايقة"[198]. فالمعاناة الشعرية هي التي دفعت بالشاعر أنْ يؤول إلى ناقدٍ. وهو ما انتهى إليه ابن رشيق حين ربط أدبية النص بالأثر النفسي والمرتع الحميد في القلب، بعدما نظر بداية إلى الطبع والمعاني والألفاظ، والصور.

يرى "ابن سينا" إنَّ الشعر لا يستعمل التخييل من خلال المحاكاة، إلا لأجل الإثارة والتعجيب، ومن أجل هذا كان عليه أن يحرك النفس على كذبه؛ لأنَّ الناس أطوع للتخييل منهم للصدق الذي ينقل صفة الشيء على ماهو عليه حقيقية، والصدق المجهول غير ملفت إليه، كما أن القول الصادق اذا حُرِّفَ عن العادة وأُلحِق به شيء تستأنس به النفس، وهو عندئذ يخرج عن الصدق الخالص، فربما أفاد التصديق والتخييل معا[199]. فمن هنا كان للمحاكاة ومن ثمة التخييل شيء من التعجيب ليس للصدق؛ لأن الصدق المشهور كالمفرغ منه ولا طراءة له.

النص الأدبي ليس تلك الصورة المحسوسة من الألفاظ والإيقاع والصور، وإنّما هو شيء يقوم على التخيل الذي يغوص بين ثنايا الشعور وخلجات النفس، حتى يمثّل العمل الصحيح الذي "لا يحصله المتذوق باستعمال حواسه فقط. وهي أدنى وأحط ضروب التلقي، وإنّما يدركه

198 ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 104. ولعلّ ذلك ما كان الفرزدق يقول به: « تمر على الساعة وقلْع ضرس من أضراسي أهونُ عليّ من عمل بيت من الشعر ». ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 204. ولذلك « لا يكون هناك احتراق حقيقيٌ إلا عندما تتزاوج الحال والكلمة المضيئة». وليم فان اوكونور: النقد الأدبي: ص: 44.

199 ـ ينظر: ابن سينا: الشعر: ص: 24 – 25.

حق إدراكه باستعمال خياله»[200]. إنّ مثل هذا النص هو الذي يقتدر على استثارة الذهنية والنفسية سواء تعلّقت بالمبدع أو المتلقي، مما يجعله الموحِّد بينهما، "حتى لَيَحُسَّ الأخير أنه صاحب العمل الفني ذاته (...) الفن هو تعبير عن انفعال، أحسَّ به الفنان ووصله إلى الرائي»[201]. ويمثّل لهذا الرأي "أبو تمام" بالأبيات التالية التي يقول فيها: [من الطويل]

كَشَفْتُ قِنَاعَ الشِّعْرِ عَنْ حَرِّ وَجْهِهِ ... فَطَيَّرْتُهُ عَنْ وَكْرِهِ وَهْوَ وَاقِعُ

بِغُرٍّ يَرَاهَا مَنْ يَرَاهَا بِسَمْعِهِ ... وَيَدْنُو إِلَيْهَا ذُو الحِجَى وَهْوَ شَاسِعُ

يَوَدُّ وِدَاداً أَنَّ أَعْضَاءَ جِسْمِهِ ... إِذَا أُنْشِدَتْ شَوْقاً إِلَيْهَا مَسَامِعُ[202]

فما أراد "أبو تمّام" بهذه الأبيات التأثير في المتلقي، لا لمجرد التأثير، ولكن لأجل أن يتحِد المتلقي بالنص ومن ثمّ بمبدعه؛ لأن التوحد "مع الشعرية يأتي على مستوى الداخل والخارج، حيث تعمل الشعريّة على إعادة سبك المتلقي سبكاً جديداً، يوافق المنتج الدلالي، وهذا السّبك يُدخِل الحواسّ في إطار التراسل الذي يجعل المتلقي حاسة واحدة تمتلك قدرات الحواسّ كلّها»[203].

200 ـ الدكتور عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي: ص: 107. رأت ألفت الروبي أن « اللذة التي يحققها الشعر تتأتّى من اعتماده على المحاكاة» الدكتورة إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص: 130.

201 ـ أ. أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي 254

202 ـ أبو تمام: الديوان: ص: 489. والخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام: ج/2: ص: 548. حرُّ الوجه: ما بدا منه وظهر.

203 ـ الدكتور محمد عبد المطلب: كتاب الشعر : ص: 25 .

الأدبية تكشف عن ذلك الارتباط الحميمي بين المنتج والمتلقي، وتوازن بينهما دون أن تغلّب أحدهما على الآخر، ولذلك يرجع إلى أن "جمالية الانتاج وجمالية التلقي متزا بطتان"[204]. فلا يَلْقَى أيٌّ نتاج أدبي رواجاً أو إقبالا لدى المتلقي إلا إذا تجلت فيه ذاتية المنتج بكلِّ دواخلها الذهنية والنفسية والعاطفية، لتكون "الاستجابة النفسية، والإقبال على العمل الأدبي في رغبة، أساس في جودة العمل الأدبي وإتقانه"[205].

III- المتلقي ومواجهة النص الأدبي :

إن نظام التواصل اللغوي ينبني على ثلاثة أسس هي المرسل والرسالة والمرسل إليه، أو بعبارة أخرى المبدع والنص والمتلقي، وإنْ كان تَطَرَّقْنَا فيما سبق قد مسَّ الأسّين الأوّلين، فإننا هنا نُفرِد الحديثَ للأسّ الثالث، إذ لايمكن للعملية التواصلية أنْ تكتمل وتتحقق دون عملية التلقي التي تجعل المبدع ناقلاً لرسالته إلى الطرف الآخر، ومحوّلاً لها مِن نفسيّته إلى نفسية متلقيها بصورة داخلية مؤثرة، وهو ما من شأنه أنْ يفتح الباب أمام التلقي[*] ليضطلع بمهمّة جمالية ملتحمة بفنّ القول. على ألاّ يتحقق هذا الجمال خارج الأدب والمبدع والنص الأدبي، ليكون "تمظهراً من تمظهرات الشعرية ينصب في العلاقة النص ـ القارئ ـ أو التلقي على وجه

---

204 ـ هانس روبيرت ياوس: الانتاج والتلقي، أسطورة الأخوين العدوّين: ترجمة رشيد بنحدو: مجلة نوافذ: العدد الخامس عشر: المملكة العربية السعودية: ذو الحجة 1421 هـ / مارس 2001م ص: 46.

205 ـ الدكتور طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي: ص: 184.

* ـ جمالية التلقي: اتجاه نشأ في ألمانيا الغربية في أواخر الستينات. وتمثلت نقطة انطلاقها في بحوث هانز روبرت ياوس (jauss) بجامعة كونستانس.

العموم»[206]. ما جعل من النقد الأدبي خاصة ما اهتم منه بالتلقي أن يركز عنايته على القارئ والقراءة في إطار عملية التلقي وأن يجعل "من القارئ بؤرة الاستقصاء أو المركز الذي تتمحور حوله كل عناصر النص الأخرى»[207].

النقد العربي القديم لم يُهمل العناية بالمتلقي، وهو ما يقرُّه "أبو هلال العسكري" حين يترصد أهداف بلاغة الأساليب الشعرية ويتمثَّل البلاغة في "كل ما تُبَلِّغُ به المعنى قلبَ السامع فتمكِّنه في نفسه كتمكُّنه في نفسك مع صُورةٍ مقبولة ومعرض حسن»[208]. هكذا يتخذ الإبداع شكل تلك العملية التواصلية التي تسمح للشاعر أن ينقل إحساسه إلى المتلقي فيؤثر في نفسيّته، ويجعله يعيش الجوّ الشعوري نفسه، ويصطبغ بالتجربة الشعرية ذاتها.

لكن هل ما أطرب متلقياً واحداً، كان عليه من باب الضرورة أنْ يروق لجميع المتلقين؟. هنا يكمن الاختلاف في الذوق لدى كلّ متلقٍ ومناط ذلك للنفس التي تتحول "بأحوال تتصرَّف بها، فإذا ورَد عليها في حالةٍ من حالاتِها ما يُوافقُها اهتزَّتْ له، وحدثت لها أريحيةٌ وطربٌ، وإذا ورَد عليها ما يخالفها قَلِقَتْ واستَوْحَشَتْ»[209]. فلا ينبغي إلاّ أن يناسب الخطابُ الموقفَ

206 ـــ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: ص: 140.
207 ـــ الدكتور محمد المبارك: استقبال النص عند العرب: ص: 51.
208 ـــ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 10.
209 ـــ ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 53.

أوّلاً كيْ يكون لكلّ مقام مقالٌ، ثمّ يوافق كلٌّ ذلك المتلقي ثانياً، حتى يتحقق التأثير المطلوب.

من سمات البلاغة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وهو ما يعني "استدعاء المتلقي ليكون شريكاً في العمليّة الكلاميّة؛ لأن مطابقة الحال لا يمكن تحققها إلا بالنظر إلى المتلقي وحالاتها الإدراكيّة المختلفة"[210] فتستحضر خاصية المطابقة هاته المبدعَ مثل المتلقي في حالة متفردة بخصوصيتها، انطلاقاً من أن الخطاب يصبو إلى تحقيق غاية ما، أما في حال غياب المطابقة، فيحدث الانفصام بين الحال وبين المقام، وتغيب أدبية النص كون هذا الأخير "لا وجود له بمعزل عن المركبات الذاتية للقراء"[211]. وإنّ استحضار المتلقي أو ما يسمى بالقارئ الافتراضي أثناء العملية الإبداعية لشيء لابد منه، فلأجله أُنشِئَ النصُّ وحرص المبدع على تبليغه رسالته، فينبغي أن يُخَاطَبَ "على مقدار فهمه، فإنَّه ربَّما قِيل الشعرُ الجيِّد فيمنْ لا يفهمُه فلا يَحسن موقعُه منه"[212] وبالمقابل قد يقال من الشعر ما سقُط معناه وركّ بناؤه، إلاّ أن فائدته تكون أكبر من سابقه نظراً لِحُسْنِ تَلَقِّيهِ الناتج عن فهْمِ قرّائه له.

فالملاءمة بين النص وبين من قيل فيه أو له ضرورية لتحقيق الأدبية، فعلى الشاعر أن يتحرى في شعره مواصفات هذا القارئ الافتراضي ومراعاته، مما أوْدى بالشاعر حين يريد مدحَ ملكٍ أنْ يسلك "طريقة

210 ـ الدكتور محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى: ص: 70.

211 ـ الدكتور عاطف جوده نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير: ص: 96.

212 ـ قدامة بن جعفر: نقد النثر: ص: 92.

الإيضاح والإشادة بذكره الممدوح، وأن يجعل معانيه جزْلة، وألفاظه نقيّة، غير مبتذلة سوقية، ويجتنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل، فإن للملك سآمة وضجراً ربما عاب من أجلها ما لا يُعاب، وحَرَمَ من لا يريد حرمانه»[213].

بالرغم من هذه المواصفات التي وضعت للمديح هنا فإنّها مطلوبة في كل قول وموقف كجزالة المعنى ونقاء اللفظ والابتعاد عن الابتذال. مع مراعاة المتلقي فإنّه هنا ملك، لكنه مع ذلك متلقٍ ضمنياً، له من السلطة على النص، ما يقيّد ألفاظ الشاعر ويَحُدُّ من حركته. "فالدخول إلى المتلقي دخولاً مؤثراً لا يتمُّ إلاّ عبر التوافق مع بعض رغباته، لا من أجل الخضوع لهذه الرغبات بل من أجل مقاومتها وتحقيق الأحسن في إطار الوظيفة الأدبية»[214] فيرسم الشاعر متلقيه في ذهنه أثناء عمليته الإبداعية، ويكون شعره الموجّه "للأمير والقائد غير شعره للوزير والكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدم من هذه الأنواع»[215]. هكذا يخلد الأدب بخلود هذا المتلقي المتجدد حتى يصير هذا الأدب رصيداً فكرياً وتراثاً حضارياً، يَمُدُّ الفكر الإنساني، ويحقّق للبشر إحساسهم بذواتهم وواقعهم وحياتهم، ويظلّ "دوماً في حاجة إلى متذوق واع (يعيد) في ذهنه بناء التجربة الأدبية ويكشف أبعادها»[216].

---

[213] – ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 128.

[214] – الدكتور محمد المبارك: استقبال النص عند العرب: ص: 78.

[215] – ابنُ رَشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 199. أو كما قال أبو هلال العسكري: « لا يُكلَّم سيّدُ الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السُّوقة» أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 27.

[216] – الدكتور طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة: ص: 14.

إن مركز ثقل الأدبية هنا، هو ذات الحضور الثنائي لكلٍّ من الذات المبدعة في أقوالها الشعرية، وحضور المتلقي سواء كان عاماً أو فردياً؛ لأن الشعرية الحقّة ترتفع بذلك المتلقي من الفردية إلى الجماعية ويكون في كلتا الحالتين محلّ قبولٍ للتّأثُّر الخارجي والداخلي يقول "الأعشى":

وَالشِّعْرُ يَسْتنْزِلُ الكَرِيمَ كَمَا اسْــــتُنْزِلَ بَعْدُ السَّحَابَةِ السَّبَلا[217]

ولذلك قال "رولان بارت" أنّ الأثر الأدبي: "فخٌ يوصل جسد الكاتب بجسد القارئ، فإنّ بإمكاننا أن نضمن بقاء الأدب ودوامه"[218].

النص يُحدث عملية مقايضة بين الناص والمتلقي، فتصير العلاقة بينهما علاقة تبادل وتفاهم؛ لأن الطرفين ينتظران من بعضهما شيئا؛ فالمتلقي ينتظر من المبدع جديداً مشوّقاً بينما ينتظر المبدع من قارئ نصه أن يعفو عنه، أو أن ينقله من حلة سيئة إلى حالة محمودة. وبذلك كأن عملية تعاقد (ضمني أو علني) قد أبرمت بين باث ومتلقٍ كما عبر عن ذلك "رولان بارت" و "تودوروف"[219].

إن المبدع يراعي ضرورة تحقيق التواصل بين نصه ومتلقيه لكي يضمن لنصه حياة. لكنْ أي متلقٍ؟. فعن أيّ مُتلقٍّ نتحدث؟ فهل كلّ من أدرك حرفاً حُقّ له أن يقيس مؤشر أدبية النص؟، بل وأن يتحكم في إرسال هذا النص إلى منطقة اللاأدبية حتّى وإن كانت تطفح من جنابات

---

[217] ــ الأعشى الكبير ميمون بن قيس: الديوان: ص: 171. السبل: المطر. بقليل من الاختلاف ورد البيت عند ابنْ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 28.

[218] ــ رولان بارت: درس السميولوجيا: ص: 55.

[219] ــ ينظر: عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: ص: 103.

هذا الأخير. في هذا الموقف نجد أنفسنا بحذاء أبي تمّام الذي سفّه متلقيه لا لشيء، إلاّ لأنه ليس هو الذي تمثّل له أنْ يستوعب نصّه وأنْ يتفاعل معه. وذلك لمّا قال هذا المتلقي (وكان رجلاً عادياً): "في مجلس حفْلٍ وأراد تبكيته لمّا أنشد: يا أبا تمام، لِمَ لا تقول من الشعر ما يفهم؟ فقال له: وأنت لِمَ لا تفهم من الشعر ما يقال؟"[220]. ولذلك يشترط النقد الحديث على متذوق الشعر أن يتّصف "بقدر ومستوى من الثقافة"[221]. فما كان هدف الشاعر إلا التأثير الواضح في نفسية المتلقي، شرط أن يكون هذا الأخير في درجة الشعر، أو لنقل النص الأدبي الذي يوجه إليه، وبذلك يكون ممتلكا لقابلية التأثر. يقول "البحتري":

أهُزُّ بِالشِّعْرِ أقْوَاماً ذَوِي وَسَنٍ ... فِي الجَهْلِ لَوْ ضُرِبُوا بِالسَّيْفِ مَا شَعَرُوا

عَلَيَّ نَحْتَ القَوَافِي مِنْ مَقَاطِعِهَا ... وَ مَا عَلَيَّ لَهُمْ أَنْ تَفْهَمَ البَقَرُ[222]

وإن كان الإمام "عبد القاهر الجرجاني" - قديماً - قد أقام كتابه "أسرار البلاغة" على قاعدة ما تحققه الصورة الأدبية من تأثير في نفسية المتلقي وتفاعله معها. واستشعاره بجمالها الذي يمثّل مركز ثقل جودتها، فإنّه وفي الآن ذاته يشترط - هو الآخر - في هذا المتلقي أن يكون "حسّاساً، يعرف وَحْي طَبْع الشعر، وخفيّ حركته التي هي كالخَلْسِ، وكمَسْرى النفس في النفس"[223]. وبذا يصبح المبدع أكثرَ حريّةٍ وأقلَّ تحرجٍ، فيجرؤ على

---

[220] ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 133.

[221] ـ محمود أمين العالم: لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصل: ص: 47.

[222] ـ البحتري: الديوان: ج/2: ص: 308.

[223] ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ص: 306.

مواجهة هذا القارئ كما فعل ذلك الذي أنشد "قوماً شعراً فاستغربوه، فقال: والله ما هو بغريب، ولكنكم في الأدب غرباء"[224].

بناء على مثل هذا الاهتمام الذي أولاه ابن رشيق للمتلقي، يحكم "محمد عبد المطلب" بسَبْقِه ابن في تمكّنه استجماع "تجليات الخطاب الشعري في استحضار المتلقي والتأثير فيه"[225]، ولعلّ هذا التّفرّد عند ابن رشيق راجع إلى مَلَكَتِهِ النقدية التي مكّنته من تتبّع الشعرية العربية السابقة له، ثمَّ بوصفه شاعراً استطاع أن يمارس تلك الأدبية التي لمسها من خلال نقده في شعره، مجسداً من خلال هذه الثنائية، القراءة والإبداع، ليقع حِسُّه على تلك الطاقة التأثيرية التي تتغير بتغير المواقف والأحوال، بقوله:

[من مجزوء الرجز]

أَلشِّعْرُ شَيْءٌ حَسَنٌ	لَيْسَ بِهِ مِنْ حَرَجِ
أَقَلُّ مَا فِيهِ ذهَا	بُ الْهَمِّ عَنْ نَفْسِ الشَّجِي
يَحْكُمُ فِي لَطَافَةٍ	حَلَّ عُقُودِ الْحُجَجِ
كَمْ نَظْرَةٍ حَسَّنَها	فِي وَجْهِ عُذْرٍ سَمِجِ
وَحُرْقَةٍ بَرَّدَهَا	عَنْ قَلْبِ صَبٍّ مُنْضَجِ
وَرَحْمَةٍ أَوْقَعَهَا	فِي قَلْبِ قَاسٍ حَرَجِ
وَحَاجَةٍ يَسَّرَهَا	عِنْدَ غَزَالٍ غَنِجِ

224 ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 133.

225 ـ الدكتور محمد عبد المطلب: كتاب الشعر: ص: 26.

وَ شَاعِرٍ مُطَرَّحٍ مُغْلَقِ بَابِ الفَرَجِ

قَرَّبَهُ لِسَانُهُ مِنْ مَلِكٍ مُتَوَّجِ

فَعَلِّمُوا أوْلاَدَكُمْ عَقَّارَ طِبِّ الْمُهَجِ[226]

ابن رشيق يضع نفسه مكان المتلقي لِيَشْعَرَ بما يدور في خلجات نفس هذا الأخير،ومن ثم يبني حكمه النقدي الذي يُميِّز الشعر بأنه إثارة العواطف وتحريك للمشاعر سواء لدى المبدع أو متلقي إبداعه. انطلاقاً من هذه الإثارة يحدّد ابن رشيق حدّ الشعر الذي يهدف فيه الخطاب أول ما يهدف إلى التأثير في سامعيه ومتلقيه "إنَّما الشعر ما أطرب وهزَّ النفوس، وحرك الطباع، فهذا باب الشعر الذي وضع له وبني عليه لا سواه"[227]. فالنص الأدبي عند ابن رشيق لا يصير كذلك ولا الشعر شعراً إلا إذا أحدث انفعالاً لدى المتلقي. وبهذا أصبح الشعر عنده بمثابة الشيء الذي "يزيل الهمّ عن الشجيّ ويبعث الأمل في النفوس ويدخل المسرة والطرب على القلوب، ويقرب الحبيب إلى الحبيب ويهزّ الفؤاد طرباً و اطمئناناً"[228].

عقِبَ هذا الحكم النقدي نتمكن من إدراك تفرُّد ابن رشيق، عن معاصريه والذين سبقوه، كونهم تعرضوا للقضية دون أنْ يولوها عنايةً بالغةً مثل التي قدمها ابن رشيق. فأبو حيّان التوحيدي مثلاً يرى أنَّ النفس إذا طَرِبتِ ـ ويعني اذا حنَّت ولَحَظت الرُّوحَ الذي لها ـ تحرّكت وخفّت فارتاحت واهتزَّت، فعُدّ هذا تأثرٌ منها بعد تلقيها للنص الذي وُضِعَ لها،

226 ــ ابنُ رَشِيق: الديوان: ص: 56- 57.

227 ــ ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 128.

228 ــ الدكتور بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي: ص:113.

وهو ما رآه الإمام "عبد القاهر الجرجاني" بعد ذلك لمّا اعتبر أنّ الجيد من الشعر ما هزّ السامع وحرّكه[229]. فيوجد هنا نوعٌ من التداخل بين التلقي وتحرّك المشاعر وخفّة الروح الشيء الذي يؤدي إلى الارتياح والاهتزاز، هكذا كان هذا الحكم الانطباعي المبني على الذوق.

بينما ابن رشيق فصّل في هذا الجانب النفسي باعتباره نتاج الطاقة التأثيرية للتلقي، فجعله متدرجاً وتمثّله بداية في الإمتاع والإطراب ثم الإقناع لينتهي بعد ذلك إلى الإثارة التي تتجلى بتحريك النفس، وجعلها تنصاع خلف تلك العاطفة المكتَسَبَةِ جرّاء تلقّي النص الأدبي، حتى وإنْ خالفت هذه السُلوكات هوى ونفسية متلقيها النص الأدبي قبل عملية التّلقّي؛ لكن بفعل الإمتاع والإطراب ثمَّ الإقناع يُثَارُ هذا المتلقي إلى ما كان لا يريد فعله ولا القيام به.

1. الإمتاع :

إن الغاية من النص الأدبي بكلّ مقوماته تكمن فيما يوفره من متعة لدى المتلقي. هذا ما اعتمدته نظرية النص حين جعلت "المتعة مسلمة من مسلماتها"[230] فأصبحت جودة النص ونجاحه، منوطين بما يحدثه من لذة، وأصبح النص الأدبي هو الذي يمنح متلقيه اللذة. حتى وإنْ لم يستطع الملتذ تعليل مصدر التذاذه، بحكم أن "اللذة تأتي هكذا، إنها

229 ـ ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة: ج/2: ص: 215. وعبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ص: 42.

230 ـ رولان بارت: لذة النص: ص: 99.

حضور من غير سؤال، ووجود يعمّ كلّ شيء دون أن يتموضع في شيء»[231]. ولكن مهما كان ذلك فإن هذه اللذة مقترنة "جوهريا، بالإدراك الجمالي الذي يرافق عملية انكشاف غطاء الفهم»[232] وهو ما يدلّ على أنّ النفس تسكن لكلّ جميل وتلتذّ به. وفي هذا الإطار يَصُبُّ رأي ابن رشيق الذي يعتبر أن العملية الشعرية عبارة عن نقل للأحاسيس وتواصل بين الفنان والمتلقي، ولذلك قدّم البلاغة كمركز للإبداع وجعلها نواة "إهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»[233]. ليكون هذا الاهتداء مصدرَ الفاعلية للشعر من خلال ما يحققه من تأثير في المتلقي بكل مواصفاته السابقة.

لأجل ذلك عُدَّ "بشاراً" من مُقَدَّمي شعراء عصره، لِما كان يحدثه شعره من تأثير في نفسية المتلقي فـ "تنشد أقصر شعره عروضاً، وألْيَنَهُ كلاماً، فتجد له في نفسك هِزَّة وجَلَبَةً»[234].

فالإمتاع يأخذ بالقلب، ويُحدِث الجلبة في النفس، ويُلْصِقُ النّصّ بالسمع فيجعلُ منه آخر ما يبقى في الأسماع. ولذلك لم يغيِّب ابن رشيق هذه القاعدة النقدية أثناء ترجمته للشعراء في كتابه " أنموذج الزمان" ومن ذلك

---

[231] ـ رولان بارت: لذة النص: ص: 7.

[232] ـ الدكتور محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية: ص: 122.

[233] ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 246.

[234] ـ ابنُ رَشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 131.

قوله في "العطار عبد الله بن محمد الأزدي" أنّه كان "شاعر حاذق نقي اللفظ جداً (...) على شعره ديباجة ورونق يمازجان النفس ويملكان الحِس"[235].

فتكمن أدبية النص بداية من اللغة الشعرية بناءً على تجاوزها لمستوى الإفهامية الذي يتحقق بمجرد استعمال الألفاظ استعمالا حقيقياً في اللغة العادية. إلى مستوى الإمتاع الذي يحقق اللذة أو التعجيب والدهشة. كون أن الغاية من النص الأدبي هي نقل المتلقي إلى التفاعل مع تلك الصور الفنية التي يحققها القول الشعري. فـ "التأمل يؤدي إلى الانفعال، ويقصد النقاد بالانفعال جميع الأحداث الذهنية التي تسترعي الانتباه بغضِّ النظر عن طبيعة هذه الأحداث"[236]. إنَّ الانفعال هنا هو قيمة النص الحقيقية الكامنة في أدبيته أو جماليته، التي تكون نتيجة لِما يُحدِثه من متعة بصفته كلا متكاملاً. هكذا تتخذ الوظيفة الشعرية شكل الهِزَّة التي يُنشؤُها النص الأدبي.

2. الإقناع :

النص لا يحدث التأثير إلا إذا امتزجت فيه الوظيفتان: الإشارية والشعرية ثمّ تتجاوز الثانيةُ الأولى، فتنشأ عندئذ وظيفة أخرى لعلّها أهم من سابقتيها هي الوظيفة التأثيرية العاطفية، لكونها تعتبر "السرّ في أن بعض النقاد يقدّر شاعرية الشعر بمقدار ما فيه من عاطفة مؤثرة"[237].

235 ـ ابن رشيق: أنموذج الزمان: ص: 198. ولذلك عدّ النقد الحديث أنّ « اللذة أحد أسباب وجود الشعر» الدكتورة إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص: 129

236 ـ أ. ا. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي: ص: 239.

237 ـ الدكتور صلاح رزق: أدبية النص: ص: 216.

مما يسمح للنص الجيد أن يجبر السامع على الإصغاء، ويدفعه للتفاعل معه.

ابن رشيق لم يغْفل هذه الماهية، وبين كلّ ما من شأنه أن يؤصل للتأثير الناتج عن الإمتاع، فاستشهد بجواب "ابن المعتز" لمّا طُرح عليه سؤال: ما أحسن الشعر؟ فقال: ما لم يَحْجُبْهُ عن القلب شيء[238]. فالشرط الأساسي في أدبية النص هو الوصول إلى القلب، وما يقصد هنا غير خاصية التأثير أو الإطراب التي بها يرتبط ارتقاء مؤشر الأدبية في النص. إنّما يقصد ذلك الانصياع للشعر بعدما يتمكن من نفس متلقيه، فيُجبَر هذا الأخير على تتبّعه ومواصلته، حتى قيل أن "أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه"[239] مما يعني أن النص الأدبي الذي تتجسد فيه الأدبية في أسمى صورة هو النص الذي كَبّلَ المتلقي، وجعله لا يبرحه، فيرغمه على استكماله وإتمامه، فيكون هذا التوغل إلى النفس أهم دليل على جودة النص، وهو السبب الذي دفع بابن رشيق أنْ يعُدَّ أحسن الشعر الذي يعطي القياد ويبلغ المراد، وهو الهدف الماثل في عنصر الإقناع[240].

وإذا كان ابن رشيق قد أقرَّ بهذا قديماً، فإن النقد الأدبي الحديث لم يبرح ما وصل إليه ابن رشيق، فوقف على نفس الرؤيا النقدية، وذلك لمّا نفى

---

238 ـ ينظر: ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 123.

239 ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/2: ص: 82. وقد وردت هذا الحكم النقدي عند ابن رشيق ناقصا وكان بعبارة « أشعر الناس من أنت في شعره» وقد علّق المحقق على ذلك بكذا. ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 90.

240 ـ ينظر: ابنُ رَشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 123.

عن الشعر خصوصية وجرّده من شعريّته ما لم يؤثّر في متلقيه. فحصر الأدبية "فيما يحدثه النص من وقع في المتقبل، هو ما نعبر عنه بالتلذذ الأدبي"[241]. لتكون تلك الدهشة المترتبة عن الالتذاذ الناتج عمّا أحدثه النص الأدبي في نفس متلقيه، وتظهر عليه ملامح هذا التمكّن في النفس كالبكاء، والترديد لِمَا سمعه، أو كالقيام بإيماءات وإشارات، قد تكون غريبة أحياناً، أو حتى كالضرب على الأرض بالرجل، بل يتوصل الإطراب بالمتلقي إلى خلع بردته، أحياناً، وإلباسها للمبدع[242].

إن مثل هذه السلوكات والتصرفات لا يعيشها الشاعر، ولا يعرفها أثناء إبداعه لنصّه، على عكس المتلقي؛ لأن الأوّل يتدرج مع هذا النصّ في العملية الإنتاجية، فهو يعيشه لحظة بلحظة، وفكرة بفكرة بداية من نواته الأولى المتشكلة في حصوله على المعنى، ثم ساعة ميلاده وبعد ذلك تكوينه له، وتشكليه إلى أن يصير على اكمل وجه بكلّ ما يحمل من تجربة إبداعية احتدّت بمختلف أنواع المعاناة، لترتفع به "إلى السقف جزءاً جزءاً والقارئ هو العابر الذي يقع الحمل على رأسه دفعة واحدة ومن ثم يحسّ، في لحظة، تأثيراً جمالياً كاملاً"[243]. وعندها يكون تحرُّكُ النفسِ وطربُها بهذه الصورة الكلية والمفاجئة تحريكاً وإطراباً شديدين، هما القيمة الجمالية التي تُنتج الإقناع الدّال على حسن موقِع النص الأدبي في نفسية المتلقي الممثّل للطرف الثاني الذي تنتهي إليه العملية الإبداعية بكل ما يحمله

241 ـ توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: ص: 10، وينظر: الدكتور عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي: ص: 299.

242 ـ ينظر: توفيق الزيدي: المصدر نفسه: ص: 10- 11.

243 ـ الدكتور إحسان عباس: فن الشعر: ص: 64.

نتاجها من أدبية من خلال ذلك الإقناع الذي يترتب عن حال حدوث "الاستماع الذاتي الناشئ عن الاستماع بشيء آخر"[244]

لكن ومع كلّ ذلك يظل الإقناع طرفاً أساسيا من أدبية النص، وليس كل الأدبية، ولذلك فهو أحد غايات الشعر عند ابن رشيق، التي تُفضي بنفسية المتلقي إلى مجالٍ ثالثٍ لا يقلُّ أهمّية عنه وعن المجال السابق له.

3. الإثارة :

إنْ لم يُفضِ في عملية التلقي كلُّ مجال نفسيٍّ إلى آخر (الإمتاع، الإطراب، الإثارة) فإن النص قد يبوء بالفشل في بلوغ أدبيته، وذلك لارتهانه بإثارة الملقي التي تشكل آخر حلقة في دائرة التلقي. فهي تعكس ترجمةً للنصّ تجعله رهْنَ التطبيق للفعل الحركي السلوكي.

يتبدى جمال النص وأدبيته نتيجة صورة الاستجابة المتمثلة في الإدراك الذي تترجمه الحواس في شكل هِزَّة على مستوى النفس إحساساً بالجمال "فالعين تألَف المرْأى الحسن وتقْذَى بالمرأى القبيحِ الكَريه، والأنفُ يَقبلُ المَشَمَّ الطيِّبَ ويتأذَّى بالمنتِن الخبيث، والفمُ يلتذُّ بالمذاقِ الحلوِ، ويمُجُّ البشِعَ المرَّ (...) والفهم يأنَس من الكلام بالعدلِ الصواب الحقّ، والجائز المعروف المألوف، ويتشوَّف إليه ويتجلَّى له"[245]، فالفهم هو القوة التي توجد في الشعر "لذة" ـ مثلما أن كل حاسة تلتذُّ بما يليها وتتقبل ما يتصل بها ـ

---

[244] ـ روبرت هولب: نظرية التلقي: 187.
[245] ـ ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 52.

ويكون تأثيره على المتلقي كما هو تأثير تلك اللذة التي تجدها الحواس المختلفة حين تدرك الأشياء.

هكذا يُفْسَح المجال أمام الإدراك الذي يمثّل الإثارة ليتواءم مع المتعة أو اللذة المؤديتين إلى الإطراب، فيكون بذلك مبعث العمل، كون أن النص إذا أُوكِل إلى تلك المواصفات السابقة كلُطْفِ المعنى وحلاوة اللفظ واتزان المبنى "مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذَ من نفْثِ السحر، وأخفى دبيباً من الرُّقَى وأشدَّ إطراباً من الغناء، فسلَّ السخائِمَ، وحلَّل العُقَد، وسخَّى الشَّحيحَ، وشجَّع الجبان، وكان كالخمرِ في لُطفِ دبيبه وإلهائه وهَزِّه وإثارَتِه"[246].

فـ "ابن طباطبا العلوي" يؤكد على المتعة التي تنشأ نتيجة التحسُّس عن الجمال الشعري، الذي يجعل النص يبلغ أدبيته بما يمتلكه من مقدرة على التأثير في المتلقي، من خلال الارتقاء بفاعليته إلى فاعلية الخمر، لتكون قمة جماله عاملَ تحفيزٍ على العمل وعلى الامتثال له، بعد تحقيق الإمتاع والإطراب، فيصل بذلك النص إلى جوهر القيمة الجمالية التي تعتبر المقياس الحقيقي لأدبية النص، نتيجة ما يحدثه من إثارة يُستمال بها المتلقي، فتذعن نفسه لهذا النصّ و"تنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان القول مصدقاً أو غير مصدق به"[247].

---

246 ــ ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 54.

247 ــ ابن سينا: الشعر: ص: 24.

أدبية النص بهذا القياس خاضعة لِما يحقّقه من تأثير نفسي، يتنوع بين الرغبة والرهبة، ويدفع بالمتلقي إلى اتخاذ سلوك ما، وإنزال ذلك التأثير حيِّزَ التطبيق، سواء حباً فيه أو كراهية له، فكانت آثار هذا النص كثيرة وفي بالغ الأهمية وقد أحصى عبد الكريم "عبد الكريم النهشلي" بعض الفضائل التي تعددت فكانت تدفع بالمتلقي إلى غير حالته الأولى "وكم جهد عسير كان الشعر فرّج يسره ومعروف كان سبب إسدائه وحياة كان سبب استرجاعها ورحم كان سبب وصلها، ونار حرب أطفأها وغضب بردّه وحقد سلبه وغنىً اجتلبه وكم اسم نوّه به ورجل منسيّ عرف باسمه وكم شاعر سعى بذمته، فردّ خيلاً بعدما أبيحت، وأهلاً بعدما سبيت وفكّ من أسارى ..."[248].

فما التأثير الذي يحدثه النص الأدبي إلا نتاج لما يتمتع به من مواصفات جمالية وقيم فكرية، لأجل أن يتعدى إلى إحداث التغيير في متلقيه، ولذلك يربط ابن رشيق هذه الإثارة بالمستوى الأخلاقي والتربوي، ويجعله الدافعَ للعرَبِ في قولهم الشعر، إذِ "احتاجت إلى الغناء بمكارم أخلاقها (...) لتهزّ أنفسها إلى الكلام، وتدلّ أنباءها على حسن الشِّيَم (...) توهموا الأعاريض جعلوها موازين للكلام"[249]، فكان "الشاعر واثقاً بنفسه مُدِلاً بما عنده

---

248 ـ عبد الكريم النهشلي: اختيار من كتاب الممتع: ص: 15. وقد قال ابن رشيق في ذلك: « ما زالت الشعراء قديماً تشفع عند الملوك والأمراء لأبنائها وذوي قرابتها فيشفعون بشفاعتهم وينالون الرتب بهم وما ينال». ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 58.

249 ـ ابنُ رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 20.

على الكاتب والملك، فهو يطلب ما في أيديهما فيأخذه ...»[250] وما يوجد عند الشاعر غير الكلام الشعري.

أصبحت خاصية الإثارة هي الخصوصية التي يتفرد بها النص الشعري، بفضل تلك الغلبة التي يمارسها على متلقيها قال ابن رشيق: "فغلب عليه الشعر؛ لأنه غلاب»[251]. وأصبح التأثير "سرّ صناعة الشعر، ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا»[252]. وأُنيط دور الشاعر بالتأثير في المتلقي وإقناعه بما اقتنع هو به. ولا يحدث هذا الإقناع إلا اذا توفّرت شروط نجاح النصّ، فيحمل الباث المخاطبَ لا على فهم الرسالة فحسب، وإنَّما ينضاف إلى ذلك أنْ يتقمَّصَ ثوب التجربة المنقولة إليه عبر الخطاب. "ليدخله إليه في بابه ويداخله في ثيابه»[253].

فيأتينا ابن رشيق على غرار ما فعل "عبد الكريم النهشلي" ليحشد لنا العديد من المواقف التي تمكّن فيها المبدع من إخضاع المتلقي إلى رغبته وَلَيِّ عاطفته نحو الوِجهة التي أرادها، فاسْتَلَكَ سلوكاً غير الذي كان يريد وخير دليل على ذلك ارتجال تميم بن جميل(*)، المحكوم عليه بالإعدام من

---

[250] ــ ابنُ رَشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 21. وهنا يكون قصد الشاعر قصداً واعياً « بنصه هو الوعي الموصل إلى إدراك قدرة المتلقي على التفاعل مع النص وفهمه» الدكتور محمد المبارك: استقبال النص عند العرب: ص: 42.

[251] ــ ابنُ رَشيق: نفسه: ج/1: ص: 22. وهو ما ذهب إليه جمال الدين بن الشيخ لمّا اعتبر الشعر « كتابة يترابط فيها القول الجيد مع القول الفاعل». جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية: ص: 29.

[252] ــ ابنُ رَشيق: نفسه: ج/1: ص: 199.

[253] ــ ابنُ رَشيق: نفسه: ج/1: ص: 199.

(*) ــ هو تميم بن جميل السدوسي، كان قد أقام على شاطئ الفرات، واجتمع إليه كثير من الأعراب، فاعظم أمره وبعد ذكره، فكتب المعتصم إلى مالك بن طوق في النهوض إليه، فبَدَّدَ جمعه وظفر به، فحمله موثقا إلى باب المعتصم. الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب: ج/2:ص: 229- 230.

طرف الخليفة المتوكل، تسعة أبيات وهو على عتبة التنفيذ، فكانت سبب عفو الخليفة عنه، بل والإحسان إليه، وتقليده لعملٍ[254]. وغير هذه القصة كثير[*]. فهذه النصوص كلها تبين لنا قوة التأثير التي يمتلكها النص الأدبي، على نفس الفرد وقد تتعداه إلى قبيلته، لذا كان الشعر رافعاً لأقوام "إن مدحوا" وحاطاً لآخرين "إن هجيوا". وهو ما دفع بالعرب أنْ يشتدّ تخوفهم "من الهجاء، حتى إنَّهم إذا أسروا الشاعر أخذوا عليه المواثيق حتى لا يهجوهم"[255].

مقياس أدبية النص، تعلقُه بالنفس وقَبولُه، وجرّاء ذلك تتغير الطباع لتُثبِتَ أن المتلقي قد تفاعل ثم اقتنع وتحرك. لذلك كان أشعر الناس الذي يُكْرِه شعرُه متلقيه أنْ يهجُوَ ذويه ويمدح أعاديه[256]. كما أن في مثل هذا النصّ يتعاضى المتلقي عن المضمون بما فيه من معنى مخالف له فكراً وواقعاً...، لكنه يطرب له فنياً، وهذا في حدّ ذاته إرغام له على تتبع نصه، فلو كان الكلام من غير الشاعر لما سمعه . ولذلك يتباهى البحتري بنصه الذي تناقله أعداؤه نظراً لما حققه من أدبية: [من الكامل]

---

[254] – القصيدة وردت في ابنُ رَشِيق: نفسه: ج/1: ص: 194 ووردت منها سبعة أبيات في: الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب: ج/2: ص: 230.

[**] – قصة المحلق مع الأعشى المحلّق. ينظر: ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 49. و الأصفهاني: الأغاني: ج/ 9: ص: 134- 135. وقصة بني أنف الناقة. ينظر: ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 50. وقصة بني نمير. ينظر: ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 50- 51. و عبد الكريم النهشلي: اختيار من كتاب الممتع: ص: 243.

[255] – الدكتور بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي:ص:64. وينظر: عبد الكريم النهشلي: اختيار من كتاب الممتع:ص: 277.

[256] – ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 122.

لَيُوَاصِلَنَّكَ رَكْبُ شِعْرِي سَائِراً يَرْوِيهِ فِيكَ لِحُسْنِهِ الأَعْدَاءُ[257]

بهذا المعنى الذي طرحة ابن رشيق لأدبية النص من جانبها النفسي المتعلق بالمتلقي، كان مفهومها في النقد الأدبي الحديث الذي يعتبر "شعرية النصّ تولِّد التأثير والتأثير يدفع إلى الاقتناع والاقتناع بالمبدأ تكون نتيجته حتماً تَبَنِّيه والعمل به"[258]. هكذا تكون أدبية النص قائمة على جدلية التأثير والتأثر وقيست "شاعرية الشاعر بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع"[259]، وأصبحت هذه المزية الكبرى المنتظرة من الشاعر مرهونة بلغته الانحرافية التي تطمح إلى "تحقيق كل المعنى والأثر اللذين لا تفي الحقيقة بأدائهما ، وإذا لم يتحقق بالعدول هذان ، فالحقيقة أولى من المجاز"[260] وغدت الكلمات التي تحقّق لنصّ الأديب أدبيته لا "تدرك وهماً كمجرد أدوات، وإنَّما تصبح قذائف موجهة وانفجارات ورجة وآليات ونكهة. أن الكتابة الأدبية تجعل من المعرفة احتفالا"[261] فالكتابة. أي: النص الأدبي بكلّ أشكاله يوجد حيثما يكون للكلمات نكهة وإيقاع في النفس، بل نقول إثارة. وبذا اعتُبر الإقناع البلاغي الذي يأخذ نفس مفهوم الأدبية عند محمد بركات غير قائم إلا على أساس ما تحدثه الكلمة في النفس فتخلّد المآثر، وتدفع إلى الاهتمام بها وبأثرها. إنّ قوة التأثير

---

257 ــ البحتري: الديوان: ج/ 2: ص: 370.

258 ــ محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري: ص: 180.

259 ــ أدونيس: الشعرية العربية: ص: 22.

260 ــ الدكتور مصطفى السعدني: العدول: ص:28.

261 ــ رولان بارت: درس السميولوجيا: ص: 16.

يُقصد بها هنا أن يترك الأسلوب أثره في نفوس المتلقين ويدفعهم إلى الإيمان بما آمن به المبدع، أو الامتثال إلى ما أمر به[262].

إن قمة العمل الفنِّي الوحيدة تكون في الترتيب النفسي الذي يفرضه علينا هذا العمل، وهو ما يسميه أ. أ. ريتشاردز بـ "نمذجة الدوافع، أي معادلة المواقف التي يحدثها الفن، ويعتبر الفنان ـ غالبا ـ كالمداوي العقلي، أما الفن فهو العلاج النفسي، أو المنشط لأعصابنا"[263].

لكنَّنا نعود، ونقول: النص لا يحقق أدبيته، ولا يَنْقُل الداخل الذي يحوك في نفسية صاحبه إلا من خلال البناء سواء منه الصياغي أو الشكلي للنص، بالربط بين كلّ عناصره وأجزائه، فكان هذا العقد للمصالحة بين هذه الأدبية وهذا الداخل، وبين الخارج بكل خصائصه، مما استوجب "أن يشتمل ـ الشعر ـ على أدوات التأثير التي تحرك مشاعر القارئ وأحاسيسه"[264]. وأصبح النص غير مؤثر إلا بتوافر آليات على مستوياته المختلفة من دلالة الألفاظ وحسن إيقاعه وجودة تراكيبه. أو ما يُعرف بوسائل التأثير من: المضمون، واللفظ، والصورة، والإيقاع، وهيكلة الخطاب الخاضعة للبداية والوسط والنهاية.

---

262 ـ ينظر: الدكتور محمد بركات حمدي أبو علي: دراسات في النقد الأدبي: الطبعة الأولى: دار الفكر للنشر والتوزيع: عمان: الأردن: سنة: 1989م: ص: 33. والدكتور محمد عبد المنعم خفاجي: الدكتور عبد العزيز شرف: البلاغة العربية بين التقليد والتجديد: ص: 139.

263 ـ رينيه ويليك: اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين: ص: 162.

264 ـ الدكتور طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي: ص: 3.

VI – شعرية البناء الهيكلي للنص الأدبي :

لم يبق لنا في البحث من الوسائل إلا تلك الوسيلة الأخيرة التي تجعل المتلقي مشدوداً إلى النص من بدايته إلى نهايته عبر ما يتدرج فيه من مراحل كان النقد العربي قد أقرّها في:

- الافتتاح.
- الخروج.
- الانتهاء.

إن لكل نص ظروفاً، مرتبطة بإنتاجيته ومتلقيه خاصة به، يخضع إليها. لذلك عالج النقد العربي مواصفات متعلقة بهذه الخصوصية، تتضمنها وسائل محددة يكمن ابتداؤها من :

1. الافتتاح [*]:

إن ضرورة الاعتناء بالمطلع ناتجة عن كونه أول ما يُلقى على قريحة المتلقي، وهو "أول شيء يدخل الأذن وأول معنى يصل القلب وأول ميدان يجول فيه تدبّر العقل"[265]. مما يجعل الشاعر مجبراً على تجويد مطلع قصيدته، كي يجعله منسجماً مع من يتلقاه. بذلك يكون المطلع إحدى اللبنات التي تؤسس للنص الشعري وحدته، فهو يمثّل الفاتحة التي ترتبط بالمتلقي. ولذلك ينبغي أنْ يكون شديد الالتحام بمعانيها، منبّئاً بالغرض،

* ـ وهو المطلع : وهو أول بيت في القصيدة. ويسمى الابتداء، وحسن الابتداء، وحسن الافتتاح.

265 ـ ابن القيم الجوزية: الفوائد: ص: 155.

يحمل طاقة شعورية مؤثرة، قادرة على اجتذاب المتلقي من أول وهلة، وذاك ما دفع بابن قتيبة إلى امتداح أوس بنِ حجر[*] من خلال بيته:

أيَّتُهَا النَّفْسُ أجْمِلِي جَزَعاً   إنَّ الّذِي تحْذَرِينَ قَدْ وَقَعَا[266]

فاعتبره من الشعر الذي جاد لفظه وحسن معناه. وحُقَّ له أن يكون مدخلاً للقصيدة، نظراً لإيمانه بأنّ الرغبة في لفت الانتباه، تستدعي إشراك السامعين في عاطفة الشاعر، بداية من الاستهلال كي تكون قريبة إلى القلوب جميعاً.

من مظاهر ذلك الابتداء بالبكاء على الأطلال ثم الانتقال إلى وصف الراحلة والنسيب بالقول "ليميل نحوَه القلوبَ، ويصرفَ إليه الوُجوهَ، ولِيَسْتَدْعِيَ (به) إصغاءَ الأسماعَ (إليه)؛ لأنّ التشبيب قريبٌ من النفوس، لائِطٌ بالقلوب، لما (قد) جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل وإِلْفِ النساء، فليس يكادُ أحدٌ يخلو من أنْ يكون متعلّقاً منه بسببٍ وضارباً فيه بسهمٍ حلال أو حرامٍ، فإذا (علم أنه) استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عَقّب بإيجاب الحقوق"[267].

---

[*]ـ أوس ابن حجر بن عتاب بن مالك التميمي: يكنى أبا شريح من كبارِ شعراءِ تميم في الجاهليةِ، كان بصيرا بالشعر وكان فحلَ مُضر، حتى نشأ النابغة وزهير فأخملاه. وهو زوج أم زهير ابن سلمى، كان كثيرَ الأسفارِ، عمر طويلا ولم يدرك الإسلام، وكان غزلا مغرما بالنساء، وكان في شعره رقة وحكمة وأكثر إقامته عند عمرو بن هند في الحيرة. عمر طويلا ولم يدرك الإسلامَ. وكان غزلا مغرما بالنساءِ. ينظر: (ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ص: 97. و ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 202. و الأصفهاني: الأغاني: ج/ 11: ص 64.

[266] ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 65، وص: 207. و ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 219.

[267] ـ ابن قتيبة: المصدر نفسه: ج/1: ص: 75.

بهذه الدعوة يكون المنتج محتالا على القارئ، إذ يتقدم له بهذه المقدمة التي يستجدي بها عاطفته وإحساسه من أقرب نقطة وأرفع خيط إلى نفسه. ومع ذلك تبقى مراعاة المقام شيئاً ضرورياً لإضفاء أدبية على النص ، فقد حدّث الصاحب عن ابن العميد أنّه: "ذكر أيده الله يوما الشعر فقال إن أول ما يحتاج إليه فيه، حسن المطالع والمقاطع، حتى قال: وإن فلاناً أنشدني في يوم نيروز قصيدة أولها: "بِقَبْرٍ" فتطيّرت من افتتاحه بالقبر، وتنغصّت باليوم والشعر"[268]. أصبح الابتداء غير المناسب لنفسية المتلقي معيباً كالتطيّر به، أو تضادٌ لما يريده هذا المتلقي ومن ذلك بيت "أبي نواس":

أَرْبَعَ البِلَى إِنَّ الخُشُوعَ لَبَادِ عَلَيْكَ وَإِنْ لَمْ أَخُنْكَ وِدَادِي[269]

فعلى الشاعر أن يعمل على تجويد المطلع تماشياً مع نفسيه المتلقي التي يُرتجى لها أنْ تنفتح وتستهوي القصيدة حتى تنساب إلى النفس كما يقول ابن رشيق: "فإن الشعر قُفْلٌ أوّلُه مفتاحُهُ، وينبغي للشاعر أنْ يجوِّد ابتداءَ شعره؛ فإنّه أوّل ما يقرع السمع، وبه يُستدلّ على ما عنده من أول وَهْلَة

---

[268] ـ الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: ص: 39- 40.

[269] ـ أبو نواس: الديوان: ص: 471. وهو ابتداء لقصيدة أبي نواس التي أنشدها للفضل بن يحيى بن خالد البرمكي يهنئه ببنيانه الدار الجديدة، فدخل عند كمالها، وقد جلس للهناء والدعاء وعند وجوه الناس، فأنشده بهذا الابتداء فتطيّر الفضل من ذلك ونكّس رأسه. وتناظر الناس بعضهم إلى بعض ثم تمادى فختم الشعر بقوله:

سَلاَمٌ عَلَى الدُّنْيَا إِذَا مَا فُقِدْتُمْ بَنِي بَرْمَكٍ مِنْ رَائِحِينَ وَغَادِ

فكمّل جهلَه، وتمم خطأه، وزاد في القلوب المتوقعة للخطوب سرعةَ توقُّع، وأضاف للنفوس المتوجّعة بذكر الموت شدّة توجُّع، وأراد أن يمدح فهجا، ودخل أن يسرّ فشجا. ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد: ص: 193- 194.

(...) وليجعلْه حلواً سهلاً وفخماً جزلاً»[270]. مبتعداً عن التعقيد؛ لأنه أول العي ودليل العيب. ولذلك كان حسن الافتتاح مدعىً للانشراح، ومطية النجاح[271]. كان اهتمام ابن رشيق بالابتداء مختلفاً عن سابقيه، فهو لا يُقصره على تقليد القدامى، ولا على التطير، بل يجعل منه مفتاح الشعر، فهو أول ما يقرع السمع، ومع افتتاح القصائد يكون الاختلاف بين الشعراء، فقُدِّموا لأجله، وكان من محاسنهم فقد قال في ترجمته "لابن زجي الكاتب" أنه "كان شاعراً بارعاً (...) حسن الإبتداءات وثّاباً في أكثر شعره»[272].

هذا الاهتمام بضرورة تجويد ابتداءات "القصائد" بما يوافق المتلقي، لا يقتصر على الأغراض عند ابن رشيق، بحكم أنَّ النسيب "لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حبّ الغزل والميل إلى اللهو والنساء»[273]. وإن كان "ابن الرومي" قد فقِه هذه المفارقة التأثيرية المرتبطة بمزاوجة النسيب والهجاء، ليؤكد أن النسيب ما كان إلاّ مدخلاً تقليدياً: [من الوافر]

---

270 ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 218.

271 ـ ينظر: ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 219-217 من الإبتداءات الثقيلة، ومما يعاب من الافتتاحيات الثقيلة، قول ديك الجن في مطلع قصيدته:

كَأَنَّهَا مَا كَأَنَّهُ خَلَلُ الخُلَّة ... وَقْفُ الهَلُوكِ إِذَا بَغَمَا

ديك الجنّ: الديوان: تحقيق دكتور أحمد مطلوب وزميله: دار الثقافة: بيروت: سنة: 1964م: ص: 187. فقال له متلقيه وكان دعبل الخزاعي: « أمسك فوالله ما ظننتك تتمّ البيت إلاّ وقد غُشّيَ عليك، أو تشكّيت فكَّيْكَ، ولكأنك في جهنم تخاطب الزبانية، أو قد تخبّطك الشيطان من المسّ». ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 220.

272 ـ ابن رشيق: أنموذج الزمان: ص: 107.

273 ـ ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 225.

أَلَمْ تَرَ أَنَّنِي قَبْلَ الأَهَاجِي أُقَـدِّمُ فِي أَوَائِلِـهَا النَّسِيبَا

لِتخْرَقَ المَسَامِعَ ثمّ يَتْلُو هِجَائِي مُحَرَّقاً يَكْوِي القُلُوبَا[274]

وإنَّما يتوسع ليشمل كلّ ما له علاقة بالمتلقي، كمكانته[275]، أو صورته[276]، أو حالته النفسية[277]، وكلّ ذلك قصد إحداث الاستجابة لدى المتلقي نفسه.

274 ــ ابن الرومي: الديوان: شرح الأستاذ أحمد حسين بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة: 1994م: ص: 277.

275 ــ فقد يستاء الممدوح أثناء سماعه للقصيدة؛ لأنه يحس فيها بتقليل لنفسه، مثلما وقع للمتنبي مع كافور حين في أول لقائه مبتدئا، بقوله:

كَفَى بِكَ دَاءٌ أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِياً وَحَسْبُ المَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا

بدا المتنبي وكأنه يخاطب نفسه لا كافور، كما أن الخطاب بالكاف يقبح ولاسيما في أول لقية. ينضاف إلى ذلك حسن التأديب للملوك. قال الحاتمي في هذا المطلع: « فإنك افتتحت مدحه بما تفتتح به المراثي واحتسبته كان طعمة المنايا عن قليل من مواجهته بها. ومن سبيل الشاعر أن يتحرّى لقصيدته الابتداء (...) وأن يجعل افتتاح كلامه أحسن ما يستطيعه لفظاً ومعنىً » ناصيف اليازجي: العَرْفُ الطَّيِّبُ: ج/2: ص:294. الحاتمي: الرسالة الموضحة: ص: 67. وينظر: ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 222. و ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد: ص: 195.

276 ــ دخل ذو الرُّمة على عبد الملك بن مروان، فاستنشده شيئاً من شعره فأنشده:

مَا بَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الدَّمْعُ يَنْسَكِبُ كَأَنَّهُ مِنْ كُلَى مَفْرِيَّةٍ سَرِبُ

وكانت بعين عبد الملك ريشةٌ، فهي تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه، أو عرّض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل ؟! فمقته، فأمر بإخراجه. فعيبت هذه الصورة؛ لأنه قبيحة أولاً ولأن الشاعر واجه الخليفة بها ثانيا. ينظر: ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 222. لم يرِد في العمدة غير صدر البيت وكان بلفظة « الماء» لا «الدمع».

277 ــ دخل جرير على عبد الملك بن مروان، فابتدأ ينشده

أَتَصْحُو أَمْ فُؤَادُكَ غَيْرُ صَاحِ؟ عَشِيَّةَ هَمَّ صَحْبُكَ بِالرَّوَاحِ

فقال له عبد الملك: بل فؤادك يا ابن الفاعلة، كأنه استثقل هذه المواجهة، وإلا فقد علم أن الشاعر إنما خاطب نفسه. ينظر: ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 222. وقد أورد صدر البيت دون عجزه . البيت في ديوان: جرير بن عطية:ص : 115.

2. الخروج :

إن العواطف لا تولد دفعة واحدة، وإنَّما تولد تِباعاً على حسب الأزمنة والأمكنة والمواقف التي تتعرض لها نفسية الشاعر، لكنه يلجأ في صياغته لها إلى صهرها في صورة أبيات تضاف إلى سابقاتها في شكل تلاحمي موحد. وذلك شرط من شروط الكتابة التي يطمح المبدع إلى استيفائها، إذا ما أراد أن يحقق لنصه أدبيته، وأنْ يلقى قبولاً حسناً ويبلغ أعلى مراتب الجودة. ولا يتأتى ذلك إلاّ إذا انعدم الشعور بالبُعد أو القطيعة بين الفكرة والفكرة، أو الصورة والصورة، سواء كان الموضوع واحداً أو تعددت الموضوعات.

إن تجانس الأفكار والعواطف والمشاعر والموسيقى في العمل الأدبي هو أهم معالم وحدة النص. تحدّث ابن قتيبة عن الشاعر الجيد واعتبره مَنْ "سلك هذه الأساليب وعدَّل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلبَ على الشعر، ولم يُطِلْ فيُمِلَّ السامعين"[278]. فالوحدة تفرض ضرورة مزدوجة تتمثل في المحافظة على البناء العام للقصيدة من جهة، وحسن التدرج الذي يؤمّن لهذه القصيدة حركتها المتلاحمة من جهة أخرى.

عبَّر ابن رشيق عن هذا التغيُّر في الأفكار والأغراض بالخروج الذي يمثّل الانتقال "من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيُّل"[279] ليتمادى الشاعر بعد

---

[278] ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص: 75.

[279] ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 234. وهو نفس الشرط الذي اشترطه ابن طباطبا حين طالب الشاعر بأنْ يجعل خروجه « من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفاً». ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 167.

ذلك فيما انتقل إليه. ويُعَدّ تركيز ابن رشيق على التناسب بين الأفكار المطروقة من الآراء المؤسِّسَة على الطرف المقابل لما يُعْرَف حديثاً بالوحدة العضوية؛ لأنه اشترط أن يكون الخروج بصورة "الانتقال غير الفجائي من المقدمة الغزلية إلى ما يليها من مدح أو غيره من موضوعات"[280]. حتى صارت ضرورة التماسك الغرضي والانسجام الداخلي للكتابة قاعدة مطلقة. وأصبح النظر إلى القصيدة من حيث هي شيء واحد كامل لا من حيث هي أبيات وأفكار وأغراض مستقل بعضها عن البعض الآخر. لذا "آمن النقاد الجدد أن وحدة النص لا تمكن في مقصد المؤلف بل في بنية النص"[281]؛ لأن النص وحدة كلّية تترابط أجزاؤها وتتعالق لتتفاعل منتجة دلالة واحدة للنص. ينبني هذا التَّعالق أو الترابط على أساسيتين اثنتين[282] :

أولاً : الترابط العمودي : يكون بين الأبيات المتتالية في إطار كل فكرة أو كلّ جزء من أجزاء النص.

ثانياً : الترابط الأفقي : ينشأ من الترابط الأول الذي يشكّل الأجزاء التي ينبغي أن تترابط أبيات كل جزء مع أبيات غير الجزء الذي تنتمي

---

280 ــ الدكتور عبد الحميد القط: في النقد العربي القديم: مكتبة الانجلو المصرية: القاهرة: سنة: 1989م: ص: 278.

281 ــ رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة: ترجمة جابر عصفور: ص: 121، وينظر: الدكتور محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون: ص: 61. وهو ما قال به حين اعتبر أنّ الوحدة لا تتمّ إلا إذا « امتلك الشاعر قدرة على التشكيل الفني للغة القصيدة، وبمراعاة بنائها الكلي يمكن للشاعر أن يحقق وحدة القصيدة». نور الدين السد: الشعرية العربية: ص: 50.

282 ــ ينظر: الدكتور جميل عبد المجيد: بلاغة النصّ: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة: سنة 1999م: ص: 31/30.

إليه. كأن يرتبط البيت الثاني من الوحدة الأولى بالبيت الأخير في الوحدة الرابعة مثلاً. ليكون "الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب على مسيرات القارئ. وبغير ذلك لا يمكن التحكم في مصيرها"[283].

إنّ مقاسَ مقدرة الشاعر الأدبية أنْ يكتسب استطاعة على الإبداع من خلال تنويعه وجمعه بين المواضيع والأغراض، فلا يرتبط بغرضٍ واحدٍ ولا بفكرة واحدة، وهو ما أدى بـ "البحتري" أن يخالف "أبا نواس" في تفضيل "جرير" على "الفرزدق"؛ فهو يرى أن الثاني يُلقي على الأول في كلّ قصيدة بمعنى جديد صوره كالآبدة، بينما شعر "جرير" لا يعدو أن يذكر في شعره "القين وجعثن وقتل الزبير". كما كان "الفرزدق" متصرفاً في شعره غير ملتزم بنمط واحد، مما دفع بابن رشيق أن يفضّل عدم اقتصار شعر الشاعر في غرض واحدٍ، حتّى لا يملّه السامع[284].

لعلّ "ابن رشيق" يحتذي في هذا حذو "الصاحب بن عباد"، لمّا اعتبر التصرف(*) من الأساسيات التي تحقق القدرة لدى المبدع لأجل توفير الأدبية لنصه ، من خلال ما ذهب إليه "البحتري" كذلك: حين فضل "أبا نواس" على "مسلم": "لأنه يتصرف في كل طريق ويبرع في كل مذهب، إنْ شاء جدّ، وإن شاء هَزَلَ، و "مسلم" يلزم طريقاً واحداً لا يتعداه، ويتحقق بمذهب لا يتخطاه"[285].

---

283 ــ أمبرتو إيكو: التأويل، بين السيميائيات والتفكيكية: ص: 79.

284 ــ ينظر: ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 104- 105.

*ــ هو اقتدار الشاعر على الخوض في شتى المعاني والأغراض الشعرية.

285 ــ ابنُ رَشيق: المصدر نفسه: ج/2: ص: 104.

يكاد هذا الكلام يكون صورة طبق الأصل لما جاء به "جيرار جنيت"(Gérard Genette) لمّا اعتبر أن التصريف في المعاني دليل على قوة الشاعر الإبداعية؛ لأنه "إذا تملك الشعراء إحساس حقيقي بالفرح، فإنهم يتمكنون حينئذ من الإنشاد ولكن لا يتجاوز إنشادهم المقطوعة الواحدة أو المقطوعين، فإذا كانت الرَّغبة في أن يستمر النفَس الشعري، فإن الفن يبدأ في دوره، وذلك بأن تخيط قطعة قطعة - إن صح التعبير - أحاسيس جديدة تماثل الأولى"[286].

فمن محاسن التصريف عند "ابن رشيق"، أنَّ الشاعر يستطيع أنْ يستميل القارئ في أيّ محطّة من تلك المحطّات التي تشكّل الأفكار الجزئية المكونة للنص، لكن بعد أن يمتلك تلك الوحدة التي تجمع بين هذه الموضوعات أو الأجزاء، وعليه يكون الحمل ثقيلا على الشاعر لكي يتمكّن من الربط بينها،وبشكلٍ متين، حتى يحافظ على استقلال الأبيات بعضها عن بعض، إذ الرابطة بينها ينبغي أن تكون معنوية لا لفظية[287]. فمن "الشعراء من لا يجيد الابتداء ولا يتكلف له، ثم يجيد في القصيدة"[288]؛ لأنّ تطابق السياق لما يتوقعه المتلقي، يجعله لا يحسّ بالانفصال، ويكون أبرز مؤشر على نجاح الشاعر في توحيد خواطره

---

286 ــ جيرار جينيت: مدخل لجامع النص: ص: 43.

287 ــ ينظر: الدكتور عبد الحميد القط: في النقد العربي القديم: ص: 277.

288 ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 232. والبحتري خير مثال فقد كان يتساهل من ابتدائياته لكنه كلما توغل في صلب قصيدته قويَ كلامه واستجيد.

وصهرها في قالب واحد، لتدل على طبع صاحبها وصدق تجربته الشعرية، أما في حالة اختلال هذا السياق وتجميع أشياء لا قبل لبعضها بالبعض[289].

هكذا ارتبط الخروج بالوحدة، وتَعلّقَ الكلُّ بالتلقي، وغدت لطافة "الخروج إلى المديح [مثلا]سبب ارتياح الممدوح"[290]؛ لأن ذلك التلاقي بين الأفكار الجزئية الذي يشترط فيه أن يكون "بلطفٍ وتحيُّلٍ" يؤدي إلى أنْ تتواءم بينها ويبتعد عنها التنافر، ويكون "من الصحة صحة النّسق والنّظم، وهو أن يستمرّ في المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسنَ التخلص إليه حتى يكون متعلقاً بالأول وغيرَ منقطع عنه"[291].

هيكل القصيدة أو معماريتها يُشترط فيها أنْ تأتي متناسبة الأجزاء ومعتدلة الأقسام، فلا يطغى فيها قسم على آخر، فتمّحي عاطفة المبدع وينعدم تأثيرها، وتكون سبباً في تسلّل النفور إلى المتلقي، وفي فقد النص كلّ دلائلية أدبيته ومؤشراتها. لكن بامتثال هذه الوحدة التي تتشكّل من مجموعة العلاقات التي تربط بين القصيدة وأجزائها، يَنتجُ النمو والتكامل وينشأ نوع من الانسيابية يتمثل حسب "ايتالو كالفينو" في "سرعة الفكر والأسلوب[التي] تعني قبل كل شيء الرشاقة والحركية والسهولة، وكلها خصائص تسير مع الكتابة، حيث يكون من الطبيعي أن نستطرد، أنْ

---

289 ـ ينظر: الدكتور طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي: ص: 201– 203.

290 ـ ابنُ رَشيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 217.

291 ـ ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص: 268.

نقفز من موضوع إلى آخر. أن نفقد الخيط مئات المرات ونجده ثانية بعد أكثر من مائة انعطاف واستدارة»[292].

فيكون الاشتراط هنا على الشاعر أنْ يجمع كلَّ الأجزاء التي تفصِّل المجمل، لتكتمل الصورة وتتضح الرؤيا لدى المتلقي. فابن رشيق يتصور وحدة العمل الفني ويطلبها "بين أجزاء القصيدة المتعددة الموضوعات، أو بعبارة أخرى يطلب تحقيق تلك الوحدة بين الغزل والمدح والهجاء»[293]. وذلك ما من شأنه أن يكسب النصّ قيمة جمالية لا يستهان بها. إنّ هذا الحكم النقدي يُعَدُّ من أحدث ما توصّلت إليه اللسانيات النصية الحديثة، التي ترى أنَّ الأدبية لا تمثل في النصّ إلاّ إذا اتصف بصفته الأساسية القارة وهي "صفة الاطراد أو الاستمرارية، وهي صفة تعني التواصل والتتابع والترابط بين الأجزاء المكونة للنص»[294].

يبني ابن رشيق تلك الخفّة وهذا الاطراد على عنصر ثابت في النص، وهو الحرف؛ لأنه مقاسهما، ومنه ينطلقان وإليه يصلان، فيَختزل النص الذي أساسه البيت في "لفظة واحدة لخفته وسهولته واللفظة كأنها حرف واحد»[295]. فالأدبية تقوم على "الخفة واطرادها" اللذين يجعلانه كلاماً شعرياً سهلاً يتوافر فيه عنصر التناسب بين كلماته بجملة وبين الحروف في

292 ـ ايتالو كالفينو: ست وصايا للألفية القادمة: ص: 53.

293 ـ الدكتور عبد الحميد القط: في النقد العربي القديم: ص: 279.

294 ـ الدكتور جميل عبد المجيد: بلاغة النصّ: ص: 15.

295 ـ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 257.

الكلمة الواحدة مما يعطيه انسجاماً بين وحداته، فتظهر كأنها أجزاء متكاملة أو كلّ مجزأ.

لذا كان النص الأدبي شبيهاً بجسم الإنسان الذي تتناسب أعضاؤه، استقلالاً وحريةً وإفراداً كما تتناسب تركيباً وارتباطاً كلّيَيْنِ، فيقوم كلُّ عضو بما أنيط به من عمل، ليكون خَلق هذا النص الأدبي أو القصيدة تحديداً "مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم عاهة تتخوَّن محاسنه، وتُعَفِّي معالم جماله"[296]. فأنّى لنا أن نتصور تبادلاً لأعضاء الجسم البشري في أماكنها، فضلاً على أدوارها، فهل يبقى للإنسان وهو المخلوق في "أحسن تقويم" من جمال؟.

3. الانتهاء :

إن ما يلحق البناء الداخلي للنص الأدبي من إحكام، لهو بذاته ما يتعلق بالعبارة في النص النثري، وبالبيت في النص الشعري؛ لأنهما يشكلان الأساس الذي يُشترط فيه ألا يخِلّ بالهيكل العام للنص. وبهما تتميزّ أدبية النص، جرّاء ما يمثّلانه من تلاحم بين أجزاء النص الأدبي فيجعلانه بنيةً واحدةً. لذلك رأى "ابن طباطبا" أنّ "أحسن الشعر ما ينتَظمُ القول فيه انتظاما يتّسِقُ به أوّله مع آخره، على يُنَسّقُهُ قائله، فإنْ قدَّم بيتاً على بيتٍ دخَلَه الخللُ، كما يدْخُلُ الرّسائل والخُطَب إذا نُقِضَ تأليفها (...) يجب

---

[296] ـ ابنُ رَشيق: المصدر نفسه: ج/2: ص: 117. الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب: ج/3: ص: 24، الحاتمي: حلية المحاضرة: ج/1: ص: 215.

أن تكون القصيدةُ كلُّها ككلمةٍ واحدةٍ في اشتباه أوَّلِها بآخرِها، نسجاً، وحسناً، وفصاحةً، وجزالةَ ألفاظٍ ودقَّةَ معانٍ، وصوَابَ تأليفٍ (...) حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً»[297].

هكذا تعلق أمر الأدبية في نظر "ابن طباطبا" بما يتجسّد في النصّ الأدبي من وحدة أوّلاً، ثم ما يتعلّق بخاتمتها ثانياً، ليتضح لنا أن خاتمة النصّ لها من الشأن ما يستدعي الأدبية أو يطردها، فبفضلها استحوذ نصُّ "لُقيط بن يعمر الإيّادي"[*] بالأدبية؛ لأنه استطاع أن يجعل آخر قصيدته، التي يحذّر فيها قبيلته من خطر كسرى:

لَقَدْ بَذَلْتُ لَكُمْ نُصْحِي بِلاَ دَخَلٍ فَاسْتَيْقِظُوا إِنَّ خَيْرَ العِلْمِ مِا نَفَعَا[298]

وهذا كافٍ عمّا قبله، غير محتاج إلى أيِّ كلام بعده، ولذلك قال "أبو هلال العسكري" في صاحبها: "قلّما رأينا بليغاً إلاّ وهو يقطع كلامه على معنى بديع؛ أو لفظٍ حسن رشيق. فقطعها (لقيط قصيدته) على كلمة حكمة عظيمة الموقع»[299]. فالشاعر بذا تحرّى لقصيدته أحسن الانتهاء ببلوغ حاجته، وهو ما جعل "خير الكلام ما لم يُحتج معه إلى الكلام"[300]. ونتيجة لهذه الأهمية التي حظيت بها الخاتمة في بناء القصيدة، يكون اكتمال

---

297 _ ابن طباطبا: عيار الشعر: ص: 167.

* _ هو لُقيط بن يعمر من قبيلة إيّاد شاعر جاهلي قديم مقلّ ليس يعرف له شعر غير هذه القصيدة وقطع من الشعر لطاف متفرقة. الأصفهاني: الأغاني: ج/22: ص: 357، و ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ج/1: ص:199.

298 _ الأصفهاني: الأغاني: ج/ 22: ص: 360.

299 _ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: ص: 443.

300 _ أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة: ج/ 2: ص: 139، وينظر: الحاتمي: الرسالة الموضحة: ص:67.

أدبية النص؛ النابع عن عدم نشاز الوحدات فيما بينها، سواء الصغرى المشكّلة للنص أو وحدته الكبرى، وهي شكله النهائي الذي يتوحد باتحاد تلك الوحدات الصغرى مجتمعة، فتكون الخاتمة هي المؤشر الدّال على ذلك الانسجام، فلا يجوز للشاعر أن يقطع قصيدته و "النفس بها متعلق وفيها راغبة مشتهية ويبقى الكلام مبتوراً كأنه لم يتعمد جعله خاتمة"[301].

وإذا كان ابن رشيق قد تطرق إلى مقدّمة القصيدة وجعلها مفتاحاً لها؛ لأنها أول ما يلقى على ذهن السامع، ولا يتمكن من الشاعر هذا المتلقي إلا بحسن مطلعه، فهو "لا يكتفي بذكر ما ذكره السابقون من أثر نفسي لمقدمة القصيدة، وإنَّما يشير إلى إن هذا الأثر لا بدَّ من أن يبلغ بالنفس منزلة الارتياح والسكينة بإيراد الخاتمة الصالحة"[302]. ليكون بذلك غير مُقْصٍ للخاتمة التي يعطيها أهمية بالغةً، ويجعلها أكثر هيبةً من المطلع، فيتصور لها بُعْداً يشتبه مع القاعدة التي تقوم عليها ذوات الأجسام، فضلا على اضطلاعها بما تكفّل به المطلع، كونها تُمثّل القفل، كما يمثّل هو المفتاح.

ما كانت هذه الأهمية من ابن رشيق لنهاية القصيدة إلا لأنها آخر ما يبقى في الأسماع، وهو سبب الارتضاء، بل والطلب في المقطع الختامي أن يكون "محكما، لا تُمكِن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه"[303]. فنهاية الكلام تستعصي الزيادة عليه، وما دور الشاعر إلا أن يحكمه وإلا

---

301 ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 240.

302 ــ الدكتور إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: الطبعة الخامسة: دار الثقافة: بيروت: لبنان: سنة: 1986م: ص: 454.

303 ــ ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 239.

بان عوره منه. فما عليه إذاً إلّا يوجد اللفظ في كلامه "مستعذباً والتأليف جزلاً متناسباً، فإنّ النفس عند منقطع الكلام تكون متفرّغة لتفقّد ما وقع فيه غير مشتغلة باستئناف شيء آخر»[304]، وعند ذلك يكون سبيل في عدم افتعال خاتمة، إلا إذا أُرغم على ذلك بظروف خاصة، وقد اعتبرها ابن رشيق استثنائية كالدعاء "لأنه من عمل أهل الضعف إلا للملوك»[305]، ومع ذلك فهذه الخاتمة تتم استجابةً للرغبة الضمنية المستقرة في نفسية المتلقي الذي يشتهي ذلك.

هكذا راعى ابن رشيق دور الخاتمة وأهميتها، لتحقيق أدبية النص، فهي عنده "يجب أن تكون في منتهى الإحكام والحسن حتى لا يجد المتلقي مجالاً بعدها لسماع ما هو أجمل منها فيضمن الشاعر عندئذٍ تعلّق نفس المتلقي بخطابه»[306]. لنرى أنّ ظهور المتلقي بارز عند ابن رشيق وبصورة مكثّفة حتى في نهاية العمل الأدبي؛ لأن "خاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس؛ لقُرْبِ العهدِ بها، فإنْ حَسُنت حَسُنَ، وإنْ قبُحَتْ قبُحَ، و﴿**الأعْمَالُ بِخَوَاتِمِهَا**﴾ كما قال رسول الله ﷺ»[307].

هكذا لا يتورّع ابن رشيق في تجريد بعض النصوص من أدبيتها حتى وإنْ كانت لكبار الشعراء وفحولهم، حين تغِيبُ القاعدة التي تُثبِّت التّلَقّي وتدفع إلى الاستجابة. فقد عاب على "امرئ القَيس" اختتام معلقته:

---

304 ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 306.

305 ـ ابنُ رَشِيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 240.

306 ـ محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري: ص: 161.

307 ـ ابنُ رَشِيق: المصدر السابق: ج/1: ص: 217.

كَأنَّ السِّبَاعَ فِيهِ غَرْقَى عَشِيَّةً ... بِأرْجَائِهِ القُصْوَى أنابيشُ عُنْصُلِ[308]

فابن رشيق يجعل القصيدة كلاًّ متكاملاً منبنياً على مبدأ ومخرج وانتهاء، وهي أجزاء. وكلٌّ جزء له خصائصه المميزة له، ولكلٍّ حسنه ودوره في التأثير على المتلقي، ومن ثمّ تحقيق أدبية النصّ. وبذا فهو يثبت المبدأ التكاملي الذي يقوم عليه النص الأدبي سواء على مستوى مضمونه أو شكله، من خلال مواصفات الخفة، والتناسب، والتسلسل، والتلاحم، وكل القضايا التي أثارها، إمّا تعلقت الحرف أو اللفظة أو العبارة أو البيت أو القصيدة بجملة أو بافتتاحيتها أو بخارج الأغراض داخلها أو خاتمتها.

فتزداد الأدبية عنده تشابكاً حينما تناط بمدى التأثير الذي يخضع له المتلقي من خلال العملية الإبلاغية، مما يجعله يتّخذُ للمتلقي دوراً بارزاً في النظرية الشعرية؛ لأن هذه العلاقة الرابطة بين المبدع والمتلقي هي سِرٌّ الإبداع الأدبي عند الاثنين.

[308] ـ الزوزني: شرح المعلقات السبع: ص: 59.

خاتمة

في ضوء ما ورد في كل فصول هذا البحث نتمكن من إدراك أنّ ابن رشيق استطاع أن يجعل من نقده نقداً حياً على غرار النص الأدبي الذي نقده؟. وبذلك كان له الاستحقاق بأن يحظى بكلّ ما صُبَّ عليه من دراسات حديثة؟.

نخال هذا الحكم قد تشتّت وتناثرت معالمه بين ثنايا البحث التي حرصتُ فيها في الكثير من الأحيان على مقابلة الحكم النقدي الرشيقي، بما يُعَدُّ حديثاً آخر ما توصلت إليه النظرية النقدية عامةً، والغربية بصورة أخص .

لنتمكن بذلك من تصور خصوصية ابن رشيق وفرادته من جهة، والغوص بين ثنايا التراث واستحضار تلك الأحكام النقدية التي لم يطلّها البلى، ولم تمحُها حقب الزمن المتعاقبة من جهة أخرى. وهو ما قادنا إلى استخلاص نتائج مقتضبة يمكن حصرها فيما يلي:

أوّلاً : بالرغم من مجيء ابن رشيق في هذا الظرف من الزمن الذي فرض عليه المادة النقدية وطريقة التفكير فيها والمعالجة لها، وهو ما يبدو عليه في عدم تحرره من استهلاكه لها، واستشهاده بها، وإعادته لمقولات السابقين له فيها. ومع ذلك وجدناه في الكثير من الأحيان، بفضل روحه النقدية، يتحرّر برأيه ليُثبت أنه ما كان جماعة، ونُثبت نحن له الإبداع

والجدة ، فلم يقعده السّبْق إلى بعض الآراء الجديدة، ولا الاستحداث لكمْ من النظرات النقدية؛ فقد جاء واستجمع كلّ ذلك، وفي هذا خصوصيته فعمد إلى ترتيبه وتبويبه واستخلاص منه ما كان حقاً ضرورة نقدية، كما كانت رؤيته متفردة في بعض الأحيان عن ذلك المجموع، خاصة فيما تعلق باللفظ والمعنى، وقضية الطبع، والإيقاع، والمتلقي، فتمكّن جراء ذلك من بناء رؤية نقدية متميزة، يستنير بها متتبعه ومتلقيه .

ثانياً : لقد تمثلت براعة ابن رشيق النقدية في تعامله مع النصوص بمنظور حداثي من خلال تمكنه من معرفته معالم وحدود الأدبية الثابتة والمتحولة، وذلك ما بدا في تحمسه للجودة، متجاوزاً في ذلك لفكرة تفضيل القديم لقدمه، وهو بذا ينصف الشعراء المحدثين في زمانه.

كما أنَّه لم ينفِ الصنعة، بل أثنى عليها معتبراً بعض الأدبية في ذلك إنْ لمْ يغال فيها، فهي عنده دليل المبدع الجيد، مع اشتراطه عدم ترك الطبع. وهنا نستنتج مباركته وإقراره للحداثة التعبيرية بناء على استعمال البديع.

ثالثاً : إنّ نقد ابن رشيق أفضى بنا إلى استخلاص تعامله مع النص الأدبي بعيداً عن صاحبه، فكان ذلك من خلال مقوماته الداخلية، وكأنّه يقدّم لنا بذلك وجهة نظر النسقيين, أو مقولة موت المؤلف في زمن مبكرٍ وفي شكلٍ تطبيقي، هكذا كان النقد عنده كأداة لإنتاج النقد نفسه وليس بوصفها التمييز بين الأعمال أو التثمين لها، فوقف على تداخل المعايير والمقاييس النقدية في العملية الإبداعية، وبيّن توزّع الأدبية عليها. كما ربط العملية الإبداعية بالمبدع، من حيث المشاعر والأحاسيس والأحوال النفسية. وهو ما أدّى به إلى أن يعتبر القصيدة كلاًّ واحداً بفضل ترابطه

العضوي بين أبياته، على عكس من يرى وحدة البيت صياغة وموضوعاً؛ لأن الترابط عنده يحافظ على المنطلق النفسي للشاعر، ويجعل البيت يدلّ على المعنى الخاص به مستقلاً، وفي الوقت ذاته يرتبط بالجو العام للقصيدة، فينشدّ الشاعر لمعاناته التي يعانيها من خلال تجربته الإنسانية، ويَحْدث التواصل بينه وبين متلقي نصه.

رابعاً : اعتمد ابن رشيق في تحديد الأدبية على إجراءات تحليلية نابعة من كلّ خطاب على حِدَة، إذ أنّ كلّ خطاب قد فرض على القراءة إجراءاتها التحليلية، فينطلق حيناً من تلك المواضعات التي فرضها العصر، وهي بمثابة السنن التي لها تأثير على الموضوع، كما كان من ذلك الوزن الذي يتعدى عنده الجانب الشكلي ليتآلف مع الجانب الدلالي للقول الشعري، وتدرج هذا الحكم النقدي تقنية القصيدة فألح على ضرورة انتفاء الزحاف من عروض الشعر؛ لأنه متى خلا العروض كان النص أقربَ إلى الطبع فتتحقق فيه الأدبية، كما اهتم بمطلع القصيدة وتقاليدها الشعرية لشدة اتصال ذلك بالمتلقي، ثم أعطى الأولوية للتصدير الذي يعد ظاهرة صوتية إيقاعية، ودلالية. هكذا كان الإيقاع مرتبطا بالموسيقى التي تقرع السمع، غير خارج عن المعاني، مما يجعل النص الأدبي امتزاجاً للغة والموسيقى مروراً بالعواطف والصور.

خامساً : أثبت ابن رشيق بجعله الوزن من العناصر المساعدة لبلوغ أدبية النصّ الشعري، نضجاً نقدياً، وِفْق تحذيره من التكلف فيه باعتلاء العويص من الأوزان، لذا ألحّ على الالتزام بالمستعمل من الأعاريض، لكي لا يُجهِد الشاعر نفسه فيها، فيغفل عن صلب ما ينبغي أن يحقق لنصه الأدبية، وأدّى هذا إلى الإقرار بأحقِّية بناء القصيدة على الطبع؛ لأنه أجود

من التكلف في العروض. لذلك كان الوزن في نقد ابن رشيق لا يمثّل المنتهى والمأرب عند الشاعر، وإنما هو وجه من الوجوه العديدة، التي إذا تعالقت حققت أدبية النص الشعري، وحاز على نفسية المتلقي.

مما يجعل هذا النقد يتماشى والذوق العام، فيكون شِرْعَة ونصيحة للشعراء تقضي لهم أن يركبوا مستعمل الأعاريض ووطيئها حتى يوَفّقوا في التأثير في متلقيهم، لا أن يسيروا وراء ذوقهم الشخصي فيستحلي الواحد منهم بعض الأوزان التي قد تجره إلى العويص مما يَحُدُّ من إبداعه، ويشغله ويخرجه عن مقصده لا لشيء إلا لصعوبة مسلكه.

سادساً : لئن كان مقاس أدبية النص عند جاكبسون كامناً في ارتقاء مؤشر الوظيفة الشعرية في النص الأدبي، فإنّ المتتبّع لفصول هذا البحث يستنتج، أنها تشكل بمجموعها بعضاً من عناصر الأدبية التي ترفع الكلام العادي إلى الخطاب الأدبي الراقي، بفضل ما وفره لنا ابن رشيق من أحكام نقدية تفضي بجعل النص في قمة أدبيته حينما تتساوى فيه الوظيفتان الشعرية والمرجعية أو المتعة والمنفعة فلا يكون النص مجموعة من الكلمات المنمقة، ولا كلاما عاديا خطابيا. فترتبط الأدبية بالدلالة لكن دون أن تقتصر عليها، كما ترتهن بالبناء اللغوي، ولا تقتصر عليه كذلك، وإنما تأخذ من كل شيء بطرف، فليست حِكْراً على المضمون ولا متجردة منه، وفي الآن ذاته ليست مرتبطة بالأسلوب ارتباطا يجعلها تلغي كل المقومات الأخرى.

وهنا مكمن تفرد ابن رشيق في رؤياه النقدية، واختلافه عن كثير من النقاد بما فيهم المحدثين، فهو لم يقتصر على شعرية معينة، من حقها أنْ تكفل أدبية النص وتألّقَه وتفرده كخطاب أدبي، في حين ربط

"جاكبسون"، أو كاد، الأدبية باللغة بعيدا عن الشكل، بينما حدّها "جان كوهن" بالوزن والموسيقى، وقد اعتبرها "بيير جيرو" في الأسلوبية، أما "أمبرتو إيكو" فعنده هي التلقي. فالجمع بين كل تلك الشعريات هو الذي يمكننا من عدم حصر الأدبية في إطار واحد، وقد تتحقق من حيث لا نتوقع. فتكون الشعريات المختلفة هي المحققة للأدبية . وتُصبح غير مفسرة ولا محددة في بُعدها المعرفي.

سابعاً : إن إدراك ابن رشيق لأدبية النص فرض عليه ألاّ يقرّ لها بموطن واحد، وغدَتْ عنده مسألة تستعصي على التحديد، كونها تقوم بمعايير جمالية. ولمّا كانت المعايير الجمالية نسبية، فهي لا تنضوي تحت قواعد محددة. فهي في النص على غير صفة، ويكفيها أنها شيء يقع في النفس عند المميز، أو هي كالفِرِنْدِ في السيف، والملاحة في الوجه، كما يقول ابن رشيق. والفرند هو السيف الذي فيه أَثْرٌ مبهم، والملاحة في الوجه هي استحسان لخصائص الوسامة أو الجمال، وبذا نلحظ توافقاً بين المثالين وبين الأدبية في استحالة الحصر لمكمن هذه الجودة، ويصبح المتقبِّل عاجزاً عن مواجهة "الأدبية" فلا يكلف وسعه في تعليلها، ويصبح المبدع متلهفاً على أن يقبضَ على النص الواعد فينال هذا الأخير درجة الكمال بتمنّعه عن الفتور والطعن من أي وجه أتيته. ولعلّ هذا ممّا يتوافق حديثاً مع القاعدة المطروحة على الساحة النقدية التي تتصور الأدبية في "ما يجعل النص نصّاً أدبياً" دون تحديد لهذا الذي يجعل من النص كذلك.

ثامناً : نخلُص في الختام بضبط ركائز هذه الأدبية أو الشعرية ومقوماتها بناء على ما قدّمه ابن رشيق من أحكام نقدية، وما حرص على ترسيخه أثناء تقديمه لمفهوم الشعر، التعريف الذي بواسطته

استطاع أنْ يحدّدَ ملامح النص، ومن ثم ملامح الأدبية فيه. فكان تحديد ابن رشيق لمفهوم الشعر تحديداً جيداً، مكّن الخطاب النقدي عنده أنْ يصبّ كلّ اهتمامه إلى تحديد أدبية هذا النص الشعري.

هذه أهم نقاط تلاقى فيها نقد ابن رشيق بالنقد الحديث، الذي لم يختلف معه فيها إلا بابتكاره لها اسماً جديداً يتميّز عمّا أقرّه ابن رشيق له، ويكون بذلك ما خلّفه ابن رشيق من إرث نقدي غير متعلّق بالانتشاء ولا بالترهيص والتلميح العابر، و إنما هو تأسيس وإرساء لمنهج نقدي متكامل. لا يختلف عمّا وصل إليه النقد الحديث إلا في ذلك التفاوت الحاصل في المصطلحات.

مصادر البحث ومراجعه

القرآن الكريم

أولا: المصادر

1. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة، بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الثانية، مطبعة السعادة، مصر، سنة:1959م.

2. ابن الأثير الحلبي، أحمد بن إسماعيل، جوهر الكنز، تحقيق وتقديم دكتور محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت.).

3. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، الطبعة الأولى، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، سنة: 1959.

4. أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، سنة: 1953.

5. الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تحقيق سمير جابر، الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت، (د.ت.).

6. الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب، الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، سنة:1964م.

7. الأعشى ، ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، دار صادر، بيروت، سنة:1994م.

8. امرؤ القيس بن حجر، ديوان القيس بن حجر، شرح أبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتمري، تصحيح ابن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، سنة:1974م.

9. الباقلاني، أبوبكر بن الطيب إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، سنة: 1963.

10. البحتري، أبو عبادة الطائي، ديوان البحتري، دار صادر، بيروت (د.ت).

11. ابن بسام، أبو الحسن علي الشنتزيني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق الدكتور إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، الطبعة الأولى، سنة: 1979م.

12. التبريزي، الخطيبديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ط1 دار الفكر العربي، بيروت-لبنان، سنة: 2001.

13. أبوتمام، حبيب بن أوس، ديوان أبي تمام، ضبطه وشرحه الاديب شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دت.

14. التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه أحمد أمين و أحمد الزين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، سنة:1953م.

15. ثعلب، أبو العباس أحمد، قواعد الشعر، شرح محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، سنة: 1996.

• الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:

16. البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون،دار الجيل، بيروت، د.ت

17. كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، سنة : 1986.

• الجرجاني، عبد القاهر:

18. أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمود محمد شاكر، الطبعة الأولى، مطبعة المدني، بالقاهرة، دار المدني، جدة ،سنة:1991م.

19. دلائل الإعجاز في علم المعاني، صححه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت لبنان، سنة:1981.

20. الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد

البجاوي، الطبعة الرابعة، مطبعة عيسى بابي الحلبي وشركاه، مصر، سنة : 1966م.

21. جرير بن عطية الخطفي، شرح ديوان جرير، إيليا الحاوي، ط2، الشركة العالمية للكتاب، سنة: 1995.

22. الجمحي، محمد بن سلام، طبقات الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (د.ت.)

• الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن:

23. حلية المحاضرة، تحقيق الدكتور أبو جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد سنة:1979.

24. الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، سنة:1965م.

25. حازم القرطاجني أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، سنة: 1986

26. ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر علي الأزراري، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق وشرح عصام شعيتو، الطبعة الأولى، دار ومكتبة الهلال، بيروت، سنة: 1987.

27. حسان بن ثابت الأنصاري، ديوان حسان بن ثابت، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، سنة:1978م.

28. الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق الدكتور صلاح الدين الهواري، الطبعة الأولى، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، سنة:2001م.

29. الخطابي، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم، بيان إعجاز القرآن،بضميمة ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام، دار المعرف، مصر، الطبعة الثانية، سنة: 1968م،

30. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، تحقيق حجر عاصي، دار مكتبة الهلال، بيروت، سنة:1991م.

31. ابن خلِّكان، أحمد بن محمد، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، سنة:1970م.

32. الخنساء، تماضر بنت عمرو بن الشريد ، شرح ديوان الخنساء، تحقيق عبد السلام الحوفي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة:1985م.

33. ديك الجنّ، ديوان ديك الجنّ ، تحقيق دكتور أحمد مطلوب وزميله، دار الثقافة، بيروت، سنة:1964م.

34. ذو الرُّمة، ديوان ذو الرُّمة،شرحه أبو نصر أحمد بن حاتم الباهلي، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح، مجمع اللغة العربية، دمشق، سنة:1972م.

35. ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، سنة:1971م.

• ابن رشيق،أبو علي الحسن:

36. أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تحقيق محمد العروسي، وبشير البكوش، الطبعة الأولى، الدار التونسية للنشر، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، سنة: 1986.

37. ديوان ابن رشيق، تحقيق الدكتور محيي الدين ديب، الطبعة الأولى، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، سنة: 1998

38. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة ، دار الجيل، بيروت، لبنان، سنة: 1981م.

39. قراضة الذهب، في نقد أشعار العرب، تحقيق الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، سنة:1972م.

40. الرُّماني، أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام، دار المعرف، مصر، الطبعة الثانية، سنة: 1968م .

41. ابن الرومي، علي بن العباس، ديوان ابن الرومي، شرح أحمد بسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة: 1994م.

42. الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع، حققه وأتم شرحه محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، سنة:2001م.

43. السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، الطبعة الأولى، مكتبة المعارف الرباط،المغرب ، سنة: 1980.

44. السكاكي، أبو يعقوب يوسف، مفتاح العلوم، المكتبة العلمية الجديدة، لبنان.

45. ابن سنان الخفاجي،عبد الله بن محمد، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان.

46. ابن سينا، أبو علي الحسين، الشعر، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، سنة: 1966.

47. ابن شرف القيرواني،أبو عبد الله محمد، مسائل الانتقاد، تحقيق الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، د.ت

48. الضبي، المفضل بن أحمد، المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، الطبعة الرابعة، دار المعارف بمصر، دت

49. ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام، الطبعة الثالثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، سنة:1984م.

50. ابن عباد، الصاحب أبي القاسم إسماعيل ، الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، تحقيق الشيخ محمد حسين آل ياسين، الطبعة الاولى، مطبعة المعارف، بغداد، سنة: 1965م.

51. ابن عبد ربه،أحمد بن محمد الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق الدكتور عبد المجيد الترحيني، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة:1987.

52. عنترة بن شدّاد، ديوان عنترة بن شدّاد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة:1995م.

53. أبو العتاهية، ديوان أبو العتاهية، دار صادر، بيروت، سنة:1980م.

54. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، سنة: 1986.

55. العلوي، يحي بن حمزة اليمي، كتاب الطراز، مراجعة وضبط وتدقيق محمد عبد السلام شاهين، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة: 1995.

- **الفارابي، أبو نصر:**

56. كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين، تقديم وتعليق د. ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، (لبنان)، الطبعة الثالثة، 1980م

57. كتاب الشعر، تحقيق الدكتور محسن مهدي، بيروت، مجلة شعر، العدد، 12، المجلد الثالث، خريف سنة : 1959م.

58. أبو فراس ، الديوان أبي فراس، دار صادر، بيروت، سنة:1996م.

59. القالي، أبو علي ، كتاب الأمالي/ ذيل الامالي، تحقيق صلاح بن فتحي هلل، وسيد بن عباس الجليمي، الطبعة الأولى، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، سنة:2001م.

• ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم:

60. الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، سنة: 1966.

61. تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الثالثة، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، سنة:1981م.

• قدامة بن جعفر، أبو الفرج:

62. نقد الشعر، تحقيق وتعليق، الدكتورمحمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت.

63. قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة:1995م.

64. قيس بن الملوح، ديوان قيس بن الملوح، شرح زكي درويش، دار صادر، بيروت، سنة:1994م.

65. ابن القيم الجوزية، محمد بن أبي بكر أيوب الزرعي ، الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، عالم الكتب، بيروت، (د.ت.)

• كعب بن زهير:

66. ديوان كعب بن زهير، حققه وشرحه وقدّم له الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة:1997م.

67. شرح ديوان كعب بن زهير ، للإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكّري، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، سنة:1950م.

68. المبرد ، محمد بن يزيد ، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، سنة:2002م.

69. المتنبي، أبو الطيب، العَرْفُ الطَّيّبُ في شرح ديوان أبي الطيب، لناصيف اليازجي دار صادر ، بيروت، (د.ت.).

• المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران:

70. الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، سنة:1965م.

71. معجم الشعراء، تحقيق، عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية، سنة:1960م.

72. المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، الطبعة الثانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، سنة:1967م.

73. المصري، ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، لجنة إحياء

التراث الإسلامي، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، سنة:1963 م.

74. ابن المعتز، عبد الله، كتاب البديع، تحقيق عرفان مطرجي، الطبعة الأولى، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، سنة:2001 م.

75. المقري، أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، سنة: 1988.

76. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن محمد، لسان العرب، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، (د. ت.)

77. ابن منقذ ،أسامة، البديع في نقد الشعر، تحقيق عبد آ. علي مهنا، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة:1987م.

78. النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق وشرح كرم البستاني، دار صادر، بيروت.

79. ابن النديم ، محمد بن إسحاق، الفهرست، تحقيق الشيخ إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة:1997م.

80. النهشلي، أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم القيرواني، اختيار من كتاب الممتع في علم الشعر وعمله، تقديم وتحقيق الدكتور منجي الكعبي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، سنة:1977م.

81. أبو نواس الحسن بن هانئ، ديوان أبي نواس ، حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ت.)

82. الهاشمي، أحمد (السيد)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، إشراف صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، سنة:1994م.

83. ابن هانئ، أبو القاسم، ديوان أبي القاسم بن هانئ، دار بيروت للطباعة والنشر، سنة:1980م.

84. ابن وهب الكاتب، أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم، البرهان في وجوه البيان، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1969.

85. الحموي، ياقوت، معجم الأدباء، دار المأمون، القاهرة، سنة : 1936م.

ثانيا : المراجع باللغة العربية

1. إبراهيم، طه أحمد (الأستاذ)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب(من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري)، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة : 1985م.

2. إبراهيم، علي نجيب (الدكتور)، جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، الطبعة الأولى، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سنة : 2002 م.

3. إبراهيم نبيلة (الدكتورة)، نقد الرواية، وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، سنة :1998 م.

• **أدونيس:**

4. زمن الشعر، الطبعة الثانية، دار العودة،، بيروت، سنة:1978م

5. الشعرية العربية، الطبعة الثالثة، دار الآداب، بيروت، سنة:2000 م.

6. مقدمة للشعر العربي الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت، سنة : 1979م.

• **إسماعيل عز الدين (الدكتور) :**

7. الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، سنة:1992م.

8. الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، سنة:1967م.

9. أمين أحمد، النقد الأدبي، الطبعة الرابعة، دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان، سنة:1967 م.

10. أنيس إبراهيم (الدكتور)، موسيقى الشعر، الطبعة الرابعة، دار العلم، بيروت، لبنان، سنة:1972م.

11. بحيري سعيد حسن (الدكتور)، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، سنة:1997م.

12. بسام بركة (الدكتور) وماتيو قويدر (الدكتور) وهاشم الايوبي (الدكتور)، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، سنة : 2002 م.

13. البطل علي (الدكتور)، الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، الطبعة الثانية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، سنة:1981م.

14. نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي، حتى آخر القرن الثالث الهجري، الطبعة الرابعة، دار الفكر، مكتبة الخانجي، سنة:1970م.

15. حسين طه، خصام ونقد، الطبعة العاشرة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، سنة:1980 م.

16. الحكيم توفيق، فن الأدب، المطبعة النموذجية، مصر (د.ت.)

• حمودة عبد العزيز (الدكتور) :

17. المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أفريل،سنة:1998 م

18. المرايا المقعرة ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، أوت ، سنة:2001 .

19. حمادة، إبراهيم (الدكتور)، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، سنة:1982 م.

20. خفاجي محمد عبد المنعم (الدكتور)، وعبد العزيز شرف(الدكتور)، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، الطبعة الأولى، دار الجيل بيروت، سنة:1992م.

21. خلدون بشير (الدكتور)، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، سنة:1981م.

22. أبو ديب كمال، في الشعرية، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، سنة:1987م.

23. رزق صلاح (الدكتور)، أدبية النص، الطبعة الثانية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، سنة:2001م.

24. الروبي ألفت كمال (الدكتورة)، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م.

25. أبو زيد نصر حامد (الدكتور)، إشكالية القراءة وآليات التأويل، الطبعة الخامسة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، سنة:1999م،

26. الزيدي توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، الطبعة الثانية، منشورات عيون، الدار البيضاء، سنة:1987م.

27. السد نور الدين، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، سنة:1995م.

28. السعدني مصطفى (الدكتور)، العدول، أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، سنة:1990م.

29. سعيد خالدة (الدكتورة)، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، سنة:1979م

30. سلوم تامر (الدكتور)، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، الطبعة الأولى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، سنة : 1983م.

31. شوقي أحمد، الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ت).

32. بن الشيخ، جمال الدين، الشعرية العربية، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، سنة:1996 م.

33. طه هند حسين (الدكتورة)، النظرية النقدية عند العرب، دار الرشيد للنشر، العراق، سنة:1981م.

34. عاصي ميشال (الدكتور)، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، الطبعة الثانية، مؤسسة نوفل، بيروت،لبنان، سنة:1981م.

• **عباس إحسان (الدكتور) :**

35. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الطبعة الخامسة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، سنة:1986م.

36. فن الشعر، الطبعة الأولى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، سنة:1996م.

37. عبد البديع لطفي(الدكتور)، الشعر واللغة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، سنة:1997م.

38. عبد الرحمن ممدوح (الدكتور)، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، سنة:1994م.

39. عبد العظيم محمد، في ماهية النص الشعري، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، سنة:1994م.

40. عبد الله محمد حسن(الدكتور)، اللغة الفنية، مجموعة من النقاد الغربيين، تعريب وتقديم، الدكتور دار المعارف، القاهرة، سنة:1985م.

41. عبد المجيد جميل (الدكتور)، بلاغة النصّ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، سنة:1999م.

• **عبد المطلب محمد(الدكتور) :**

42. البلاغة العربية، قراءة أخرى، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، سنة:1997م.

43. كتاب الشعر، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، سنة:2002م.

44. العشماوي محمد زكي (الدكتور)، ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، سنة:1984 م.

• عصفور جابر أحمد(الدكتور) :

45. قراءة التراث النقدي، الطبعة الأولى، دار سعاد الصباح، الكويت، سنة:1992م.

46. الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، سنة:1992م.

47. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، سنة:1982م.

• العقاد عباس محمود:

48. اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير في اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة.

49. ساعات بين الكتب، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، سنة : 1979 م.

50. أبو علي محمد بركات حمدي(الدكتور)، دراسات في النقد الأدبي، الطبعة الأولى، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، سنة : 1989م.

51. علوش سعيد (الدكتور)، المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، سنة:1984 م.

52. العمري محمد (الدكتور)، البلاغة العربية، أصولها وإمداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، سنة:1999م.

53. عيد رجاء (الدكتور) ، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، سنة:1995م.

54. العيد يمنى (الدكتورة)، الكتابة تحول في تحول، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، سنة:1993 م.

55. فخر الدين جودت (الدكتور)، شكل القصيدة العربية، في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، لبنان، سنة:1984م

• فضل صلاح (الدكتور) :

56. علم الأسلوب، مبادئه، إجراءاته، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، بيروت، سنة:1998م.

57. بلاغة الخطاب وعلم النص، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، سنة : 1996 م.

58. •فيصل شكري (الدكتور)، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، مطبعة دار الحياة، دمشق، الطبعة الثالثة، سنة:1965م

59. القط عبد الحميد (الدكتور)، في النقد العربي القديم، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، سنة:1989م.

60. قطب سيد، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، الطبعة السادسة، دار الشروق، بيروت، لبنان، سنة : 1990 م.

61. ابو كريشة طه مصطفى (الدكتور)، أصول النقد الادبي، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، سنة:1996م.

62. كيليطو عبد الفتاح، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، الطبعة الثالثة، دار الطليعة للطابعة والنشر، بيروت، سنة:1997 م.

63. المبارك محمد(الدكتور)، ، استقبال النص عند العرب، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة:1999م.

64. مرتاض عبد الملك (الدكتور)، أ - ي ، دراسة سميائية تفككية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة:1992م.

65. مرتاض محمد(الدكتور)، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره (دراسة وتطبيق)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة:2000 م.

66. المسدي عبد السلام (الدكتور)، الأسلوب والأسلوبية، الطبعة الثالثة، الدار العربية للكتاب، طرابلس، سنة:1982م.

67. أبو ملحم علي (الدكتور)، في الأسلوب الأدبي، الطبعة الثانية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، سنة:1995م.

• مندور محمد(الدكتور) :

68. النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، (دون تاريخ)

69. النقد والنقاد المعاصرون، مطبعة نهضة مصر بالفالجة، القاهرة، (د.ت.).

70. الميلود عثماني، شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، سنة:1990م.

71. ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، سنة:1994م.

72. نصر عاطف جوده (الدكتور)، النص الشعري ومشكلات التفسير، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، سنة:1996م.

73. نعيمة مخائيل، الغربال، الطبعة الثانية عشر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، سنة:1981م.

74. الهاشمي علوي، السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحريين نموذجاً، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، سنة:1993م.

75. هلال محمد غنيمي(الدكتور)، النقد الأدبي الحديث، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، لبنان، سنة:1982م.

76. وادي طه(الدكتور)، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، سنة:1982م.

77. يوسف أحمد(الدكتور)، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، سنة:2002م.

78. اليوسفي محمد لطفي(الدكتور)، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، سنة:1992م.

79. يونس عبد الحميد (الدكتور)، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، سنة:1996م.

ثالثا: المراجع المترجمة

1. إيفانكوس ، خوسيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة الدكتور حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، سنة:1992م.

2. اوكونور ، وليم فان، النقد الأدبي، ترجمة صلاح أحمد ابراهيم، دار صادر، بيروت، سنة:1960م.

3. إيكو ، أمبرتو، التأويل، بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، سنة:2002م.

• بارت ، رولان:

4. درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برّادة، الطبعة الأولى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، سنة:1980 م.

5. درس السميولوجيا، ترجمة ع. بنعبد العالي، الطبعة الثانية، دار توبقال، الدار البيضاء ، سنة:1986م.

6. النقد البنيوي للحكاية، ترجمة انطوان أبو زيد، الطبعة الأولى، منشورات عويدات، بيروت- باريس، سنة:1988م.

7. لذة النصّ، ترجمة الدكتور منذر عياشي، الطبعة الثانية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، سنة:2002م.

• تودوروف ، تزفيطان:

8. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، سنة:1990م.

9. نقد النقد، ترجمة الدكتور سامي سويدان، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، سنة:1986م، ص، 25.

10. جاكبسون ، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنوز، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، سنة : 1988م.

11. جينيت ، جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، سنة:1986م.

12. ديتشس ، ديفد، مناهج النقد الأدبي، بين النظرية والتطبيق، ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، سنة:1967م.

13. ريفاتير ، ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة الدكتور حميد لحمداني، الطبعة الأولى، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، سنة:1993.

14. ريكور ، بول، نظرية التأويل وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، الطبعة الأولى، الركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، سنة:2003م.

15. سلدن ، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، سنة:1998م.

16. كالفينو ، ايتالو، ست وصايا للألفية القادمـة، ترجمة محمد الأسعد، إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت، ديسمبر سنة:1999م.

17. كريسطيفا ، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، المغرب، سنة:1997م.

18. كوهن ، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، سنة:1986م.

19. كوين ، جون، النظرية الشعرية، ترجمة الدكتور أحمد درويش، الطبعة الرابعة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة:2000 م.

20. ماركوز ، هربرت، البعد الجمالي، ترجمة جورج طرابيشي، الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت، سنة:1982م.

• **مورو ، فرنسوا:**

21. البلاغة، المدخل لدراسة الصورة البيانية، ترجمة الولي محمد، جرير عائشة، الطبعة الأولى، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، سنة:1982م.

22. الصورة الأدبية، ترجمة الدكتور، علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سنة:1995م.

23. نيوتن ، ك. م.، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة الدكتور عيسى علي العاكوب، الطبعة الأولى ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، سنة:1996م.

24. هايمن ، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان ، سنة:1960م.

25. هولب ، روبرت، نظرية التلقي، ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، سنة:1994 م.

26. هيغل، فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، الطبعة الأولى، دار الطليعة للطابعة والنشر، بيروت، سنة:1981م.

27. ويليك ، رينيه ، واوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة:1981م.

رابعاً: الدوريات

1. في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، سنة:1988م

2. مجلة نوافذ، العدد التاسع، جمادى الأول 1420 هـ، العدد، سبتمبر، سنة:1999م، المملكة العربية السعودية.

3. مجلة نوافذ، العدد الخامس عشر، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة 1421 هـ / مارس 2001م.

خامساً: المخطوطات

• بوقربة الشيخ:

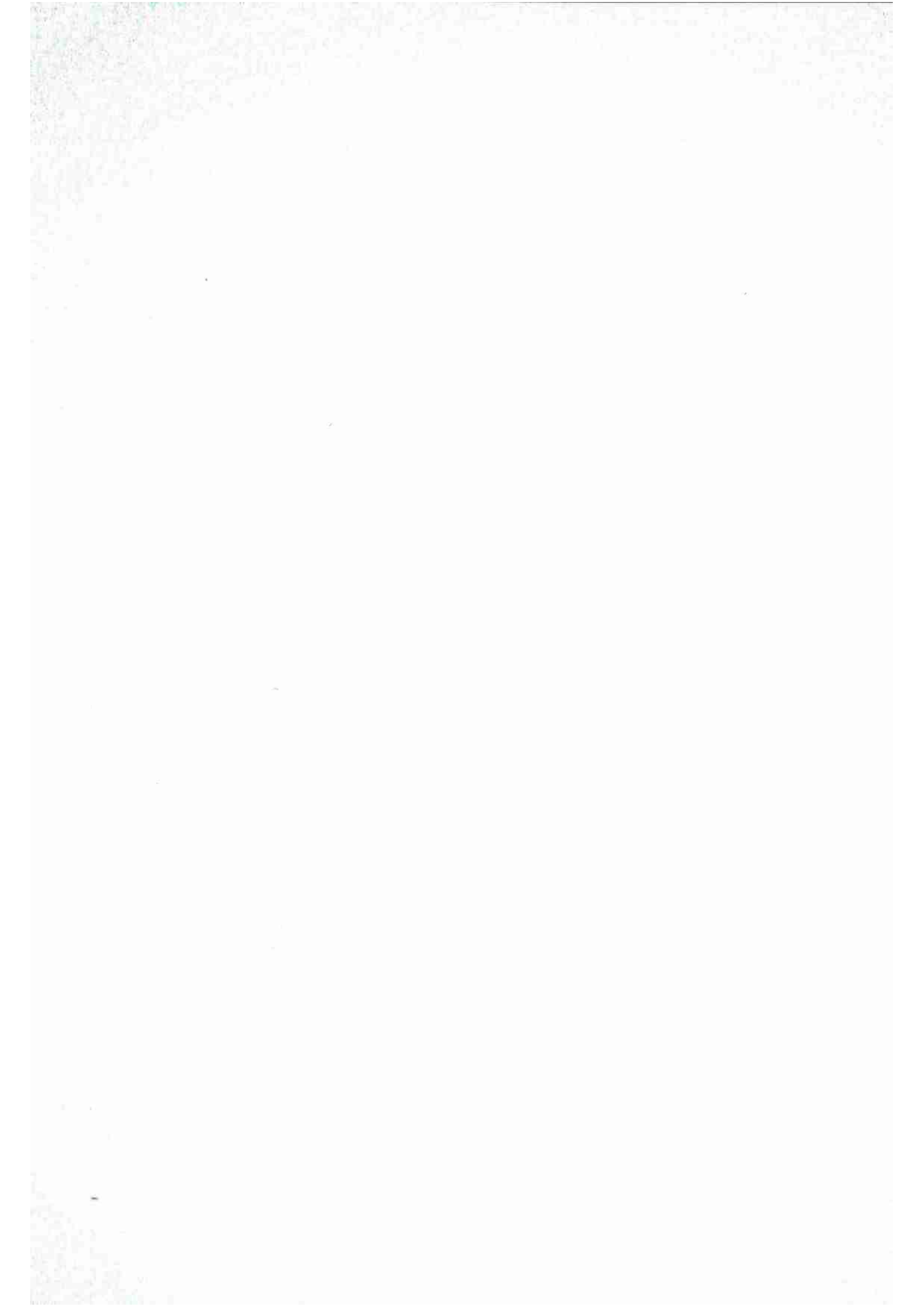
1. مفهوم الشعر في التراث النقدي المغاربي، مخطوط، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها، سنة 1999:/2000 .

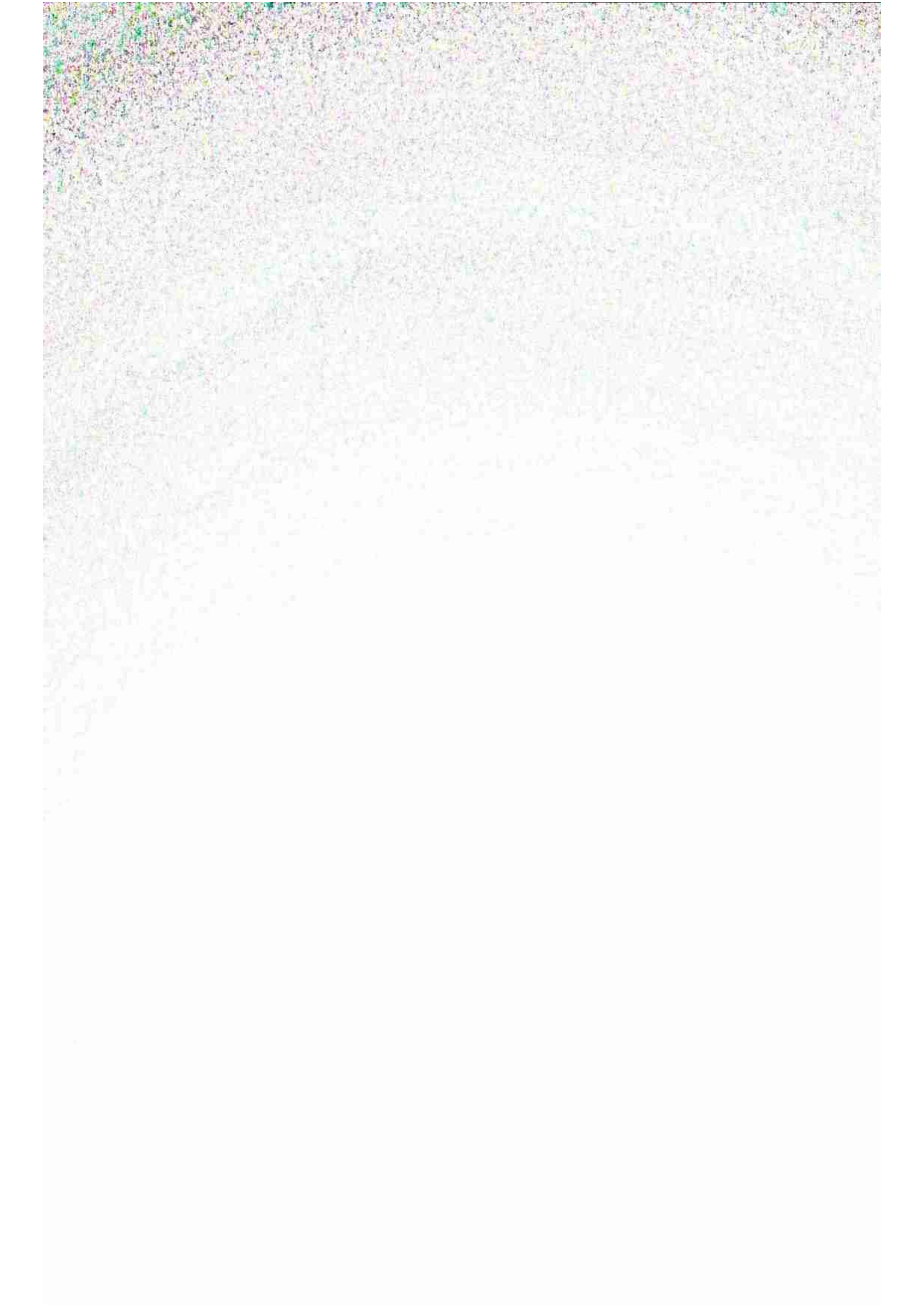
2. المنهج النقدي عند ابن رشيق القيرواني، مخطوط، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها سنة:1987م.

3. •عميش عبد القادر، أدبية النص، في كتابات أبي حيّان التوحيدي، مخطوط، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها، سنة:2001/2000م.

فهرس الموضوعات

الفصل الثالث : أدبية الصورة بين إنتاج النص وتلقيه





الكتاب تأصيل لبعض المقولات النقدية القديمة، التي توازت مع النظريّات النقدية المعاصرة، وعنوانه «أدبية النص عند ابن رشيق، في ضوء النقد الأدبي الحديث» وفيه ربطنا بين نقد ابن رشيق المسيلي والنقد الحديث. من خلال تحديد إشكالية في جملة من التساؤلات مثل: هل الشعرية موجودة بمفهومها الواسع عند ابن رشيق؟، وهل نجد تحققاً لكلّ مقولاتها بالمنظور المعاصر، عنده؟، أمْ أنّ ثمّة بعض مقولاتها غير محققة!.

وللوصول إلى الوسائل التي اعتمدها ابن رشيق في الكشف عن خبايا النص. كانت طروحات هذا الكتاب التي تبتغي الوصول إلى تجسيد صورة نقد النقد، ومن ورائها القصد في المساهمة في اقتناص الأبعاد النظرية، وكذا التطبيقية، للنظرية النقدية العربية التراثية من منظور حداثي، وهو الإطار الذي يضمن لشعرية النص أن تحقق الأنموذج الجامع للقوانين الأدبية العامة، والآليات الأسلوبية، التي تضمن للنصّ أنْ يخرج من دائرة الكلام العادي ليلج عالم النص الأدبي. ومن هنا كانت التوأمة بين حكمين نقديين، حكم ابن رشيق وحكم حداثي، سواء أتعلّق الأمر بالغربي منه أم العربي.

ولعلّ المنهج الذي يتيح لنا التمكن من تصور خصوصية ابن رشيق وفرادته من جهة، والغوص بين ثنايا التراث واستحضار تلك المقولات النقدية التي لم يطَلها البلى، ولم تمحُها حِقب الزمن المتعاقبة من جهة أخرى.



planete_sciences@hotmail.fr
ISBN 978-994-78-8830-8
9789947888308

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة
في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب.